teatrul

P II
0584

12
1959

S U M A R

Pag.

O TREAPTĂ CALITATIV SUPERIOARĂ 1

CONSFĂTUIREA OAMENILOR DE TEATRU

CU PRIVIRE LA UNELE ASPECTE ALE DRAMATURGIEI ORIGINALE CONTEMPORANE (Raportul Secţiei de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor — raportor Aurel Baranga) . . . 3
CREAŢIA NOASTRĂ DRAMATICĂ ŞI TEATRALĂ ŞI NECESITATEA CREŞTERII NIVELULUI EI ARTISTIC (Raportul Direcţiei Teatrelor — raportor Mircea Avram) 12
CERINŢE LA O NOUĂ ETAPĂ A TEATRULUI NOSTRU . . 25

★

Florian Potra ÎMPOTRIVA CENUŞIULUI ÎN REGIE 31
Simion Alterescu DESPRE REGIE, PRACTICISM ŞI AMBIŢIA REGIZORULUI . 34
Victor Bîrlădeanu ZIUA DE AZI — PE SCENĂ! 38

PUNCTE DE VEDERE

PROBLEME ŞI CĂI ALE EFICIENŢEI ARTISTICE
A. Şaps — Longevitatea artistică a spectacolelor; *Ion Maximilian* — Pentru dispariţia diletantismului . . . 40

★

Angela Ioan STADIUL ACTUAL ŞI PERSPECTIVELE PIESEI ÎNTR-UN ACT 43

PORTRETE ŞI MĂRTURII

V. Negrea GEORGE CALBOREANU 50

DISCUŢII

PENTRU PRESTIGIUL CRITICII DRAMATICE
Val. Mugur — Rolul creator al criticii teatrale; *Toma Caragiu* — Critica să urmărească spectacolele şi după premieră 56

BICENTENARUL LUI FR. SCHILLER

Paul Langfelder SCHILLER ŞI ROLUL EDUCATIV AL TEATRULUI 60

CRONICA

Semnează: *Margareta Bărbuţă, Rola Beilis, Valeria Ducea, Mira Iosif, Emil Mandric, Eugen Nicoară, Al. Popovici, Emil Riman, I. Rusu* 65
TEATRE ÎN DEPLASARE 85
TEATRUL DE AMATORI 86
TEATRUL DE PĂPUŞI 87
ÎNSEMNĂRI 89
MERIDIANE 93
CĂRŢI-REVISTE 95
EVENIMENTE TEATRALE DIN R. P. R. ÎN 1959 97
INDICE BIBLIOGRAFIC 96

pII 0584

teatrul

Decembrie
12
1959
(Anul IV)

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

O TREAPTĂ CALITATIV SUPERIOARĂ

„Din izbînzi în izbînzi, mergi popor luptător..." Cuvîntul poetului izbucnise triumfător, în seara aceea de 30 decembrie 1947. Zeci de alți poeți și cîntăreți se adunaseră spontan la sediul partidului să exprime în cele mai avîntate imagini ale bucuriei, recunoștinței și slavei, sentimentele pe care le încerca poporul la aceeași oră de seară în care se răspîndise vestea că „tronul vrăjmaș" fusese doborît. „Căi noi de mărețe înfăptuiri" se deschideau în fața poporului. Așa glăsuia proclamația guvernului, și aceasta era convingerea, înflăcărata convingere a maselor muncitoare.

Azi, iarăși la încheiere de an, poporul măsoară calea străbătută de atunci, de la sfîrșitul monarhiei, privește în jur, bucurîndu-se de toate cele cîte îl încîntă și cîte sînt rezultatul avîntului său creator. E hotărît să ducă mai departe opera lui pașnică, înnoitoare de viață, să atingă grabnic perspectivele arătate și să preschimbe în realități cifrele și proiectele înscrise în planul de stat al dezvoltării economiei naționale pe anul 1960, dezbătut și aprobat de plenara C.C. al P.M.R., din 3—5 decembrie. Cu entuziasm, oamenii muncii au salutat planul — prin fapte, trecînd încă în zilele lui 59 la împlinirea lui și a hotărîrilor plenarei.

Este limpede că poetul și artistul dramatic nu rămîn străini de acest entuziasm, de dovada acestui înalt nivel ideologic, etic, cetățenesc. Citind expunerea tovarășului Gh. Gheorghiu-Dej la plenară, ei știu să deslușească — în cuvintele privitoare la chestiuni de ordin tehnic și cifre — fapte de viață, frămîntări, elanuri — oameni. Oameni care nu sînt umbriți de noianul de date aparent abstracte ale planului, ci se află implicați în miezul lor greu de mărețe perspective și la care de altfel expunerea face deseori apel și referire: atunci cînd, de pildă, vorbește despre inițiativa creatoare a maselor, despre elanul constructiv al muncitorilor, tehnicienilor și inginerilor, despre îmbogățirea experienței și calificării lor, despre creșterea nivelului lor de răspundere, a conștiinței lor socialiste. Țel final al planului — omul, cu munca și cugetul și aspirațiile sale, este în același timp mijlocul principal pentru transpunerea în viață a planului, pentru atingerea acestui țel.

Plenara C.C. al P.M.R. însărcinează organele și organizațiile de partid, sindicale și de U.T.M., să desfășoare o largă muncă politică, organizatorică, să intensifice activitatea de mobilizare a oamenilor muncii, a tineretului de la orașe și sate, să-i antreneze în acțiunile de construire a obiectivelor industriale, a drumurilor, a locuințelor și școlilor, în lucrările de hidroameliorații și electrificări rurale, să organizeze întrecerea socialistă în vederea îndeplinirii și depășirii planului la toți indicii. Sarcinile acestea privesc cu insistență și pe omul de artă, pe poet, pe cîntăreț, pe dramaturg, pe artistul și conducătorul de teatru. Căci ele privesc înseși obiectul și obiectivele artei lor: omul aflat în fața unei trepte superioare a muncii și realizărilor lui, a condițiilor lui de

1959 217/12

viață. Aceste sarcini reamintesc oamenilor de artă — dramaturgilor, regizorilor, actorilor — necesitatea de a recupera întîrzierea în reflectarea aspectelor esențiale și majore ale realității noastre actuale de a înfățișa în centrul creației lor, cu vigoare și forță convingătoare, pe măsura luminoasă a chipului lor, pe eroii zilelor noastre — comuniștii, muncitorii înaintați, colectiviștii fruntași, intelectualii și tinerii crescuți în zilele și în climatul constructiv al puterii populare. In zugrăvirea acestor oameni, creatorul de artă se simte și el, azi mai cu seamă, în fața unei trepte și unei îndatoriri calitativ superioare. Arta lui trebuie nu numai să corespundă gustului estetic înaintat al omului muncii, dar să i-l sporească, să-i îmbogățească conștiința socialistă, de pe acum înaltă, înfățișînd cu claritate perspectivele măreţului program ce stă în fața tuturor celor ce vor dărui țării, în 1960, o nouă baterie de cocs și un nou cuptor Martin la Hunedoara; tuturor celor ce vor pune în funcțiune noi uzine și fabrici la Govora și Borzești, la Brăila și Tg. Jiu, la Pipera, Bucecea și Luduș; celor ce vor construi noi locuințe, noi școli, noi cinematografe; celor ce vor duce la sporirea volumului de mărfuri și al șeptelului; — celor ce ne apropie zi de zi, cu modestie de anonimi, dar cu inimi și brațe de eroi, de încheierea măreței construcții socialiste în țara noastră.

Sporirea măiestriei artistice, prin pătrunderea tot mai adîncă, mai lucidă, în viața acestor oameni, prin reflectarea operativă și multilaterală a gîndurilor și elanurilor și aspirațiilor lor; creșterea exigenței și răspunderii artistice, căutarea mijloacelor celor mai înalt convingătoare pentru realizarea operelor dramatice și spectacolelor; împlinirea așadar cît mai eficientă a sarcinii de înrîurire și educare socialistă a artei teatrale, iată angajamentul de muncă pe care artiștii îl aduc, în pragul acestui nou an și al noilor eforturi pe care poporul le va depune spre împlinirea planului de dezvoltare pe 1960. Angajamentul acesta poartă în sine nu numai sensul unei mai vii participări la viața și lupta poporului pentru socialism, dar și prinosul de recunoștință și dragoste adus, în preajma celui de al III-lea Congres, Partidului, care cu fermitate și înțelepciune a condus poporul din izbînzi în izbînzi, pînă la acel ceas victorios din 30 decembrie 1947, și, de atunci, pînă la acest ceas, cînd, în elanul pentru construirea socialismului, vedem în fața noastră cum ne stimulează împlinirea înainte de termen a septenalului sovietic, zările comunismului.

„t"

CONSFĂTUIREA OAMENILOR DE TEATRU

În zilele de 19—20 noiembrie 1959 a avut loc la București Consfătuirea anuală a oamenilor de teatru, care a dezbătut problemele de seamă ale mișcării teatrale din țara noastră.

Publicăm mai jos cele două rapoarte prezentate în fața adunării : din partea Secției de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, Cu privire la unele aspecte ale dramaturgiei originale contemporane *(raportor Aurel Baranga) și din partea Direcției Teatrelor,* Creația noastră dramatică și teatrală și necesitatea creșterii nivelului ei artistic *(raportor Mircea Avram).*

CU PRIVIRE LA UNELE ASPECTE ALE DRAMATURGIEI ORIGINALE CONTEMPORANE

Stabilind condițiile deosebite în care se ține anul acesta Consfătuirea oamenilor de teatru, succesele trainice ale lagărului socialist, în frunte cu Uniunea Sovietică, în ofensiva păcii, dramaturgul Aurel Baranga a precizat de la început obligativitatea fiecărui activist din frontul culturii noastre de a-și spori înarmarea ideologică pentru a putea face față, în condițiile destinderii, oricăror presiuni ale ideologiei străine de clasă. Trecînd în revistă succesele înregistrate de regimul democrat-popular în toate domeniile vieții sociale, raportul subliniază fundamentala schimbare în geografia teatrală a țării, lărgirea considerabilă a frontului teatral.

Aducînd date prețioase și semnificative pentru a înfățișa criza acută a teatrului și dramaturgiei occidentale, raportorul arată imposibilitatea acestui teatru de a ieși din impas în condițiile regimului capitalist.

Bilanțul a 15 ani de activitate teatrală, făcut cu prilejul marii noastre sărbători de la 23 August, a arătat că, sub conducerea partidului, s-au realizat și în acest domeniu succese însemnate și îmbucurătoare. Credem că victoria cea mai mare, dobîndită în domeniul dramaturgiei, constă în felul cum a fost orientată gîndirea dramaturgilor, filozofia de care s-au pătruns în imensa lor majoritate, și care este modul de a judeca natura, societatea și istoria, al clasei muncitoare. Această orientare ideologică a constituit temelia succeselor noastre trainice. Această filozofie materialist-dialectică face din creator un om adevărat, care știe de ce trăiește și luptă, asigurîndu-și astfel respectul meritat al concetățenilor săi.

Se știe că dramaturgia occidentală — nu mă refer acum la munca nobilă a scriitorilor progresiști din lumea Apusului — se știe, deci, că lumea teatrului occidental este frămîntată de o criză acută. La al 8-lea congres al Institutului Internațional de Teatru de la Helsinki, Jean Jacques Bernard, fostul președinte al Societății Autorilor Dramatici Francezi, a vorbit în termeni tragici de această mistuitoare criză. O anchetă recentă a ziarului „Times“ a pus la ordinea zilei problema impasului în care a intrat teatrul englez și poate că nicăieri mai tare ca în Statele Unite ale Americii nu se văd aspectele acestei fundături în care a intrat arta teatrală. Am citit felurite încercări de analiză ale acestui fenomen de criză, dar n-am văzut nicăieri să se pună degetul pe rana adevărată. Cred că fundătura în care au intrat teatrul englez, cel american și, în bună măsură, cel francez, începe de la fundătura spirituală în care sînt împinși scriitorii de teatru, rupți de adevărata problematică a vieții, închiși într-un delirant și amețitor cerc irațional. Am voi să dăm cîteva exemple. Tenessee Williams, una dintre cele mai reprezentative figuri ale dramaturgiei transoceanice, declară că nu-l interesează din viață decît — citez — „ceea ce este putred, decăzut și anormal". Consecvent acestui crez, teatrul său este un panoptic al nevrozelor, al perversiunii, al cazurilor stranii și clinice. Un scriitor care, în 1945, susținea că „nu-l interesează artistul ce nu se pătrunde de gravitatea fenomenului de inegalitate socială", Tenessee Williams coboară tot mai vertiginos treptele lucidității, înfundîndu-se în atmosfera clar-obscură și otrăvitoare, la limita dintre veghe și coșmar, dintre anarhia spirituală și — îl citez din nou — „detestabila ordine a rațiunii". Osborne, talentatul autor englez, se face purtătorul de cuvînt al unui cult al cinismului și al ireverenței pentru tot ce ține de domeniul sănătății sufletești, iar Eugène Ionesco își teoretizează în coloanele ziarului „Observer" disperarea, mărturisindu-și, în continuare, disprețul pentru umanitate, mergînd atît de departe pe drumul *decalării* din mijlocul oricărei comunități umane, încît refuză să mai creadă în valoarea graiului articulat. Visează ruinarea limbajului și, dacă se poate — citez — „înlocuirea cuvintelor cu gemete, scrîșnete, țipete, urlete".

Acești scriitori sînt împinși pe drumul exacerbat al revoltei lor, dintr-un motiv lesne de înțeles : un scriitor exasperat, care face apologia nebuniei, a sinuciderii, a perversiunii sexuale, a înecării în marasm și în droguri, e un izolat și un inofensiv. Periculos devine cînd începe să înțeleagă cine și ce generează nefericirea și care sînt căile reale pe care trebuie să se angajeze pentru ca să contribuie la tămăduirea acestor nefericiri. De aceea, Eugène Ionesco e încurajat să-și manifeste în continuare ieremiadele sale desuete, dar, așa-zisa cenzură a moravurilor sănătoase americane devine, pe zi ce trece, mai activă, atunci cînd e vorba să examineze piese ce se apropie, prin orientarea lor, de o soluție socială adecvată. Eugène Ionesco cultivă iraționalismul, refuzînd să înțeleagă că nu are în această direcție nici măcar primatul ineditului. Samuel Beckett face apologia a tot ce e putred, descompus, viciat, vecin cu demența, cu delirul, coșmarul, starea hipnagogică și violent clinică. În *Fin de partie* are o replică, una din puținele sale replici clare : „Tot universul e fetid și pute". Replica lui Beckett e greșită doar printr-o excesivă generalizare. Fetid e universul lui de gîndire, lumea lui care colcăie ca pe lama otrăvită a unui microscop. Universul rămîne, în schimb, luminos în vastitatea lui mirifică, pur și plin de farmec, invitînd pe om la cele mai cuceritoare îndrăzneli, la cele mai cutezătoare aventuri. În această clipă, spațiul cosmic e brăzdat de mesagerii omului și nu s-a împlinit o lună de cînd privirile noastre uimite s-au întîlnit, grație geniului comunist, cu fața invizibilă a Lunei.

***

În continuare, raportul pornește la analiza literaturii noastre dramatice scrisă în cei 15 ani de la Eliberare și, îndeosebi, a celei scrise în preajma și în cinstea aniversării sărbătorești a Eliberării.

Succesele dramaturgiei noastre în ultimii 15 ani se datoresc împăcării scriitorilor noștri cu omul, cu lumea, cu viața, ca și faptului că scriitorul începe a fi, el însuși, un om încărcat cu virtuți și răspunderi, un luptător ce și-a făcut din cauza socialismului rațiunea sa majoră de existență. Piesele noastre încep de la viață, de la oglindirea ei veridică și de la faptul că, respingînd teoria jocului gratuit, ne concepem scrisul nostru ca pe un mod de cunoaștere, ca pe o armă ce ne ajută nu numai să pătrundem tainele vieții, dar s-o și transformăm. De aici, tematica noastră vie, actuală, angajată și militantă pentru scopurile și țelurile de luptă ale clasei muncitoare.

Dramaturgia noastră se caracterizează prin aducerea pe scenă a conflictelor autentice de viață, a unor eroi pe care lupta de fiecare zi îi relevă și-i impune. Scena a fost cucerită de oamenii care au cucerit viața, și e bine că e așa, și așa trebuie să fie. Odată cu venirea pe scena politică a oamenilor muncii, a urcat pe scena teatrului constructorul acestei vieți, cu drepturile sale mari și legitime. Teatrul nostru realist-socialist se silește să oglindească veridic viața, venind cu soluțiile pe care le ridică viața practică și concretă, soluțiile clasei muncitoare. Teatrul nostru e un teatru al sănătății morale, oglindă fidelă a unei lumi în care precumpănitor și hotărîtor e *noul,* în luptă acerbă cu tot ce ne-a lăsat trecutul ca moștenire dezonorantă, menită a fi stîrpită. Teatrul nostru e un teatru al luptei de clasă, și afirmăm acest lucru deschis, oricît ar încerca unii critici revizioniști să ne amenințe cu degetul pentru această consecvență. A scoate teatrul în afara luptei de clasă înseamnă a-l scoate în afara vieții, a-l usca de orice vlagă, a-l face inoperant și inutil. Milioanele noastre de spectatori și-au dat adeziunea la acest teatru, ale cărui modele strălucite și convingătoare le oferă literatura sovietică.

CUNOAȘTEREA VIEȚII ȘI PROMOVAREA EROULUI POZITIV

Ar fi însă o greșeală dacă, amețiți de pe urma succeselor, am închide ochii la lipsurile încă serioase ale dramaturgiei noastre. Piesele de teatru create în ultimul deceniu și jumătate oglindesc încă palid învolburarea masivă, pătimașă, plină de peripeții neprevăzute, pe care o prezintă viața. Tematica noastră nu se ridică încă la înălțimea conflictelor majore, și dramaturgii noștri nu îndrăznesc să ia înălțimea înfruntărilor temerare ce se ivesc în societate, într-o lume nouă, cu o dinamică necontenit sporită. Cauza acestei timidități e limpede și a fost mereu amintită : cunoașterea insuficientă a vieții, ancorarea încă nesatisfăcătoare a scriitorului în miezul fierbinte al vieții. Am săvîrși o greșeală de neiertat dacă aici, la această consfătuire a noastră, de unde se cuvine să ieșim cu toții mai sporiți, am ocoli și afirmarea unor adevăruri mai puțin plăcute : cunoaștem încă cu toții puțin din ceea ce se întîmplă acolo, la locurile unde se decide totul, cunoaștem încă puțin din viața marilor șantiere, a uzinelor și a fabricilor, a gospodăriilor noastre colective. Ne mulțumim adeseori să luăm cunoștință cu toate aceste locuri, ca un reporter în trecere, cunoștință de natură turistică și instantanee...

Alte lucruri, le intuim sau le bănuim doar, plecînd de la o periculoasă formulare : „În definitiv, ce se întîmplă acolo special ? Nu sînt și ei tot oameni ?“ O asemenea formulare e periculoasă, fiindcă repune, într-un fel, la ordinea zilei problema „adevărului permanent și etern“. Evident, siderurgistul este și el om, ca și petrolistul, sau ca și medicul și arhitectul. Dar dacă ne vom mărgini să plecăm doar de la schema general-biologică sau general-socială, vom omite caracterele particulare determinate de raportul social, ne vom menține exclusiv în cadrul larg și imprecis al generalității, cînd noi știm că arta presupune amănuntul *concret* de viață, gîndit în imagine artistică. Se cuvine deci să luăm cunoștință de viața oamenilor nu cu un interes turistic, presupunînd că restul va fi completat de imaginea ce preexistă în bagajul informației noastre anterioare. Viața eroilor prezentați trebuie trăită pasionat alături de ei, pînă la identificare, pînă la ștergerea limitelor dintre observator și observat, pînă la desființarea graniței dintre creator și personajele create. „Dacă o singură clipă — spune Gorki — te deosebești de eroii tăi printr-o altă stare civilă decît a lor, dacă ei te vor simți că nu aparții lumii lor, dacă-ți vei aminti o singură secundă că ești stăpînul personajelor tale, și nu semenul lor, toată munca ta literară va fi ratată“.

Știm că nu spunem lucruri noi și nici nu avem o asemenea trufie. Dar sîntem obligați să ne punem întrebarea : nu e timpul, după 15 ani, ca această grea lipsă a noastră, decurgînd din cunoașterea insuficientă a vieții, să înceapă a fi, dacă nu în întregime lichidată — ne dăm seama prin proprie experiență că e vorba de un obiectiv dificil de atins dintr-o dată — dar măcar în parte rezolvată ?

Din cunoașterea superficială a vieții derivă toate celelalte neajunsuri, lipsuri și nesatisfacții, arătate dramaturgilor și cu alte prilejuri. Conflictele sînt de multe ori tratate cu o pedală a surdinei. Luminate nu la lampa luminii fluorescente, ci la sita măruntă a gazului aerian, fețele eroilor noștri apar de multe ori neclare, imprecise, semănînd unele cu altele. Din cunoașterea fugitivă, rapidă, a vieții izvorăsc două serii de neajunsuri, asupra cărora am voi să insistăm. E vorba de problema „șablonului“ și de problema mereu reluată, pentru că încă nerezolvată în chip satisfăcător, a eroului pozitiv.

De mai mulți ani auzim pe unii critici, și nu rareori pe unii dintre noi, vorbind cu un amar sentiment de nemulțumire, de existența unui „șablon“ ce poate fi rezumat în felul următor : personajul nou și îndrăzneț vrea ceva avansat și bun ;

personajul negativ, duşman, sau om rămas în urmă, se opune cu îndîrjire; o bucată de vreme, secretarul organizaţiei de partid ezită între cele două poziţii, se luminează treptat, şi pînă la sfîrşit îl sprijină pe cel ce luptă pentru victoria noului, ca să-l învingă pe cel ce mai stă închircit pe vechile poziţii. Cam acesta ar fi tiparul, şablonul incriminat. Am văzut însă de curînd cu toţii *Bătălie în marş*, spectacolul ansamblului Mossoviet. Descărnată de sensuri, piesa Galinei Nikolaeva ar putea fi redusă şi ea la şablonul mai înainte amintit. Dar aceasta este piesa? Şi acesta a fost spectacolul? Ceea ce a cucerit, a fermecat, a emoţionat şi a convins în *Bătălie în marş* a fost amănuntul viu, carnea de viaţă, autenticitatea peripeţiilor, adevărul caracterelor, verosimilitatea situaţiilor, realitatea artistică a conflictului dus de autor cu o asemenea pasiune şi tenacitate, încît întregul spectacol s-a transformat într-un miting artistic de o înaltă nobleţe, la care fiecare spectator a uitat că se află într-o sală de teatru, ci a avut sentimentul — primordial în arta noastră — de a fi angajat el însuşi, cu toate fibrele fiinţei sale, într-un adînc şi hotărîtor conflict moral, de care depinde într-un fel şi destinul său. Atunci, cum rămîne cu şablonul? Dar mai întîi, o observaţie. Dacă ţii să reduci o piesă la substanţa ei aparent-fundamentală, dar în fond neesenţială, orice piesă poate fi rezumată pînă la nivelul unui şablon. Veacul Regelui Soare e populat de o infinitate de lucrări gîndite pe schema luptei dintre datorie şi pasiune, dar cîţi au scris *Cidul?* Încă o observaţie: aşa-zisul şablon, relevat mai înainte, mai are o calitate, de a nu fi în fapt singurul. Iată, chiar în piesa Galinei Nikolaeva apare — e drept, mai puţin evident — şi un alt aspect care în roman e cu mai multă pregnanţă subliniat, inginerul inovator e handicapat, pe o bună parte a traiectoriei bătăliei sale, de propria sa slăbiciune: nu ştie să lucreze în colectiv. Credeţi că sînt puţine cazuri în viaţă cînd, dintr-o asemenea pricină, izbucnesc adevărate, răscolitoare şi dureroase drame? Şi exemplele ar putea fi înmulţite la nesfîrşit, cîte relevă viaţa, dacă scriitorul ar fi prezent în mijlocul ei, cu sensibilitatea şi retina sa, capabile să transforme faptul de viaţă brut în imagine artistică. Ne gîndim la un alt fapt de viaţă care, dacă ar fi transpus în teatru, ar deveni în mod sigur, prin repeţire şi multiplicare, un şablon. Ne referim la greşeala izvorîtă din confundarea dorinţei cu realitatea, greşeală făptuită uneori cu o perfectă bunăcredinţă şi ingenuitate, şi uneori chiar cu entuziasm. Nu de mult mi-a fost arătat cazul unor foarte buni tovarăşi, perfect intenţionaţi, încredinţaţi că au terminat cu socializarea agriculturii în regiunea lor. O comisie de partid, venită la faţa locului, a constatat că tovarăşii, în zelul lor real, au omis cîteva amănunte esenţiale, încît concluziile lor festive erau destul de depărtate de realităţile obiective. Şi nu s-ar cuveni să fie tratată slăbiciunea unora dintre noi, care, de multe ori, din pricina copacilor, începem să nu mai vedem pădurea?

Despre „şablon" sau „tipar" sau „schemă" (vă rog să remarcaţi ghilimelele), vorbesc deci aceia care nu cunosc din viaţa noastră tumultuoasă şi diversă, în veşnică variaţie, decît aspectele parţiale şi întîmplătoare. Viaţa nu e schematică, legile ei de dezvoltare nu pot fi acuzate de schematism, şi nu e de vină viaţa dacă noi nu înfăţişăm din caleidoscopica ei rotire, uneori, decît tipare sumare.

Din investigaţia de suprafaţă a vieţii derivă o a doua lipsă, asupra căreia ne-am propus să insistăm: felul cum e rezolvată deseori figura eroului pozitiv. Socotim că este inutil să insistăm asupra necesităţii imperioase cu privire la aşezarea acestui erou în mijlocul acţiunii dramatice, în prim-planul desfăşurării conflictului. Legea n-a fost inventată de vreo exegeză, scolastică, literară. Lege fundamentală pentru metoda realismului socialist, ea a fost impusă de viaţă. Dacă ne vom uita în jurul nostru, vom vedea că tot ce e mai interesant, mai pasionant, e fructul creaţiei acestui erou. Instalat la maneta iniţiativelor cutezătoare şi a soluţiilor inedite, fermecătoare prin curajul gîndirii, se află comunistul, constructorul vieţii noi, încărcat de riscuri şi responsabilităţi, eroul zilelor noastre, eroul pozitiv al vieţii. O piesă încetează să mai fie interesantă sau capătă un interes periferic şi mărunt, dacă, omiţîndu-l pe acest erou, se mulţumeşte să ciugulească din prînzul precar al gîndurilor obosite, străine de lumea ideilor comuniste. Dacă Shakespeare l-a imaginat pe Hamlet, este pentru că prinţul Danemarcei reprezenta, în acea vreme, cel mai avansat tip de om, cel mai complex, cu problematica cea mai îndrăzneaţă, cu Weltanschauung-ul cel mai avansat. Maiakovski a spus cu impetuozitatea geniului său un mare adevăr: „pe lîngă hamleţii şi macbeţhii lumii Renaşterii, omul comunist e un gigant prin îndrăzneala concepţiei şi prin curajul iniţiativei sale revoluţionare".

Să ridicăm deci pe eroii noştri la culmile pe care le merită, în lumina pe care îndrăzneala lor de gîndire o reclamă.

Din pricina aceleiaşi cunoaşteri limitate a vieţii, din cauză că eroii noştri pozitivi sînt angrenaţi uneori în conflicte pe jumătate rezolvate, chipul lor e în mod nemeritat sărăcit. Îi vedem uneori pe eroii noştri în poze solemn împietrite, lipsiţi de atributele pe care le au în existenţa concretă şi sensibilă: o viaţă personală tumultuoasă şi bogată, o minte ageră neîmpăcată cu formula şi rutina, sensibilitate şi umor, o adîncă omenie, nedespărţită de o fermă principialitate. Nu sînt rare cazurile cînd această luminoasă figură a constructorului socialismului e înlocuită în piesă cu o plicticoasă apariţie de om ce repetă formule, dă sentinţe şi reacţionează ca pus pe resorturi. O asemenea lucrare e ştirbită în forţa ei emoţională, în puterea ei de convingere, şi se află în situaţia unei arme care ia foc, face zgomot, dar îşi atinge numai parţial ţinta.

MEŞTEŞUGUL DRAMATIC ÎN OGLINDIREA TEMELOR CONTEMPORANE

Calităţile pieselor noastre şi faptul că sîntem conştienţi de natura slăbiciunilor lor ne pun în situaţia de a ne cere tuturora mai mult, de a deveni mai exigenţi cu noi înşine, în vederea atingerii unui singur scop: realizarea unei creaţii încărcate de virtuţi şi plătind un tribut în continuă scădere lipsurilor, slăbiciunilor şi imperfecţiunii.

În această lumină, să-mi îngăduiţi cîteva consideraţii cu privire la unele piese din repertoriul stagiunii 1958—1959. Nu vom încerca o plurală şi exhaustivă cronică dramatică. De asemenea, ţinem să precizăm că lipsurile relevate nu sînt specifice cu exclusivitate lucrărilor puse în discuţie, ele putînd fi găsite, la un coeficient mai ridicat sau mai scăzut, şi în lucrările noastre mai vechi.

Ţinem să subliniem ca un element deosebit de important faptul că, în stagiunea 1958—1959, frontul dramaturgilor noştri s-a lărgit cu o serie de nume dintre care cel puţin cîteva — mă gîndesc la Paul Everac, Dorel Dorian, Ernest Maftei sau Aurel Storin — se profilează ca făgăduieli certe ale dramaturgiei noastre viitoare. Această promovare de nume noi va trebui urmată curajos, şi îmi apare ca o necesitate imperioasă ideea căutării dramaturgilor nu numai în lumea învecinată condeiului. Dacă zestrea de viaţă, de cunoaştere şi trăire a vieţii, se demonstrează a fi capitalul cel mai preţios, atunci va trebui să îndrăznim şi să aducem către preocuparea de a scrie teatru pe acei oameni care, prin natura îndeletnicirilor lor, au o mare experienţă. Să nu avem prejudecăţi, ci să îndrăznim a-i atrage spre teatru, încurajîndu-i să scrie, ajutîndu-i cu forţele secretariatelor literare sau ale pricepuţilor noştri regizori, pe oamenii care trăiesc în miezul întîmplărilor şi contradicţiilor, în mijlocul ciocnirilor antagonice şi neantagonice şi pe care le cunosc, nu din auzite, din cărţi sau din filme, ci pe propria lor piele. Să-i ajutăm, şi dacă dintr-o asemenea iniţiativă n-ar ieşi decît — pentru fiecare nou autor în parte — o singură piesă, aceea a experienţei sale de viaţă, şi încă dramaturgia noastră nu va avea decît de cîştigat.

Stagiunea 1958—1959 a dăruit teatrelor noastre peste 20 de lucrări dramatice inedite, cu o tematică variată şi interesantă. Lumea satului e prezentă prin piesele: *Vlaicu şi feciorii lui* de Lucia Demetrius, *Poarta* de Paul Everac sau *Răzeşii lui Bogdan* de Ernest Maftei. Imaginea naşterii unui nou oraş industrial e dată de piesa lui Paul Everac, *Ferestre deschise*. Un moment din viaţa tinerilor ziarişti din anii învolburaţi ce au urmat eliberării noastre constituie miezul *Ediţiei speciale*, semnată de Mariana Pîrvulescu. În întîmpinarea marii sărbători au apărut cinci piese, propunîndu-şi să evoce zilele de luptă ce au premers actului de la 23 August 1944: *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, *Descoperirea* de Paul Everac, *Nopţi de august* de Grinevici, *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor şi *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian. Lumea studenţească şi-a aflat ilustrarea prin piesa *Dialog în parc* de Teofil Buşecan. Sectorul comediei s-a îmbogăţit cu piesa *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc şi *Partea leului* de C. Teodoru. La această listă, făcută fără gîndul vreunei ierarhii şi nici al unei intenţii de a stabili o scară de valori, trebuie adăugată piesa lui Aurel Storin, *Opinia publică*, precum şi lucrările scrise în limba maghiară. De asemenea, se cuvine să ne oprim şi asupra pieselor lui Al. Mirodan, nereprezentate, dar publicate, în acelaşi timp, în „Gazeta literară“.

Chiar şi simpla enumerare pe care am făcut-o arată că tematica dramaturgiei noastre s-a lărgit, fenomen deosebit de pozitiv pentru desfăşurarea întregului nostru front dramaturgic.

Cu cîteva excepţii, toate aceste piese au certe calităţi dramatice, fapt pentru care au şi fost reţinute şi înscrise în repertoriu. Cum am spus, lipsurile pe care le prezintă nu încep cu aceste lucrări şi dacă le relevăm, nu o facem decît pentru că, socotind actualul stadiu de dezvoltare al dramaturgiei noastre o etapă meritorie, se cuvine să ne punem sarcina de a o depăşi, urcînd împreună spre o treaptă mai înaltă, de unde glasul creatorilor noştri să sune mai amplu şi mai convingător. De aceea, nu ne vom ocupa de fiecare piesă în parte — lucrul ar fi şi cu neputinţă în cadrul unui referat — fiindcă ni se pare a fi mult mai relevant să arătăm că aceleaşi lipsuri, sau natura aceloraşi slăbiciuni, se regăsesc mai acuzate sau mai puţin marcate, în fiecare din lucrările discutate. Vrem să subliniem întîi că, în trei dintre piesele reprezentate în stagiunea aceasta, lipsa unei veridice oglindiri a vieţii a fost atît de grea, încît lucrările au căpătat un verdict aspru din partea spectatorilor. Ne referim la piesele *Descoperirea* de Paul Everac, *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor şi *Nopţi de august* de Grinevici.

Ideea acestor autori, de a ilustra în aceste trei piese episoade din lupta partidului şi a poporului nostru pentru eliberarea de sub jugul fascist, a fost fără îndoială lăudabilă. Dar o asemenea iniţiativă trebuie dublată de o temeinică documentare ideologică, faptică, de viaţă, pentru ca documentarul produs să se apropie, cît de cît, de modul său istoric. Distanţa dintre episoadele vremii descrise şi felul cum le-au confabulat autorii mai înainte citaţi a fost atît de considerabilă, încît nu ne surprinde reacţia spectatorilor, care le-au respins. Să nu uităm niciodată, spectatorii noştri de astăzi se află într-o dublă situaţie: de spectatori care au plătit biletul de intrare, dar şi de oameni care, la vremea respectivă, au făurit istoria. Să ţinem deci seamă, cu respect, de opinia lor, fiindcă ei sînt nu numai eroii noştri scenici, dar şi eroii vieţii, care astăzi ne judecă din stal.

Dacă dintre aceste trei lucrări insistăm cu osebire asupra *Descoperirii* de Paul Everac, o facem pentru că autorul ni se pare a fi înzestrat cu certe calităţi de dramaturg, avînd o reală capacitate de surprindere a unui conflict, puterea de a însufleţi personaje, o replică vie, inteligentă şi teatrală. Greşeala cea mai adîncă ce ni se pare a fi făcut-o cu *Descoperirea*, este aceea de a fi găsit un tipar vechi şi arhiutilizat în teatru: conflictul tată-fiu, şi sperînd că această cheie e suficientă, a renunţat să se îmbibe de faptele reale ale vieţii, de atmosfera timpului, de ideile mari şi generoase care i-au animat pe eroii care au făcut istoria. Ne permitem să-i atragem atenţia, tovărăşeşte, lui Paul Everac asupra primejdiei pe care o poate exercita asupra sa căutarea şi găsirea acestor clişee, în care îngrămădeşte fragmente de viaţă, în loc să caute să pornească de la viaţă, tocmai pentru că ni se pare a fi un om dăruit, în stare să aducă o contribuţie valoroasă la dezvoltarea dramaturgiei noastre. Îi dăm acest sfat, fiindcă, într-o măsură mult mai mică, e drept, ni se pare a fi plătit un tribut analog şi în *Poarta* şi în *Ferestre deschise*. Cunoaşterea parţială a vieţii se remarcă nu numai în piesele debutanţilor, dar şi în lucrarea altminteri valoroasă a unui autor consacrat, cum este Horia Lovinescu, dramaturgul *Surorilor Boga*. Poate că nicăieri mai bine ca în această piesă nu e atît de evident faptul că acolo unde autorul cunoaşte viaţa, dă maximum de randament artistic — vezi actul I şi, într-o bună măsură, actul II al acestei piese scrise admirabil, cu vervă, cu o rară migală în descifrarea amănuntului semnificativ. Actul I e o frescă emoţionantă şi convingătoare a unor ani tulburi, frămîntaţi de întrebări chinuitoare pentru o serie întreagă de oameni cinstiţi. În actul II, autorul continuă să surprindă, cu un ochi deosebit de atent, aspecte reale de viaţă. Toate aceste lucruri realizate privesc o lume pe care autorul o cunoaşte bine. În schimb, acolo unde trebuie să descrie episoade pe care numai le intuieşte, le presupune sau şi le imaginează, fără o ancoră în adînca investigaţie a realităţii, acolo apare ponciful, imaginea prefabricată (actul III, care se îneacă în peripeţii neverosimile). Sîntem încredinţaţi că dramaturgul *Citadelei sfărîmate* va reveni el însuşi, cînd va avea răgazul, asupra lucrării sale ca să o aducă la nivelul pe care-l reclamă subiectul şi talentul autorului.

Cunoaşterea superficială sau tratarea grăbită a materialului de viaţă, insuficient frămîntat ca să devină imagine artistică emoţională, se observă şi în cazul unui autor care îndeobşte trăieşte în mijlocul vieţii, cum e Teofil Buşecan, şi care în lucrările anterioare *Dialogului în parc* a dat dovada unei adînci ancorări în realitate. În cazul ultimei sale piese, fie graba redactării, fie insuficienta cunoaștere a mediului tratat îl duc la crearea unor tipuri de oameni care, în loc să servească drept modele, se prezintă sub nivelul mediu al unui spectator obișnuit.

Cu această remarcă, ne apropiem de deficiențele piesei Marianei Pîrvulescu, *Ediție specială.* Autoarea cunoaște viața eroilor pe care i-a adus pe scenă, în desfășurarea ei faptică. De aici, și tot ceea ce este mai valoros în această lucrare. Piesa are uneori prospețime, spontaneitate, o tinerețe de o autentică frăgezime. Autoarea și-a înzestrat însă eroii cu un nivel de gîndire mediocru. E vorba de niște ziariști, deci de niște oameni care, chiar în vîltoarea anilor ce au urmat imediat Eliberării, aveau totuși un nivel de gîndire deasupra nivelului mediu al cititorilor obișnuiți. Totuși, autoarea nu și-a pus sarcina de a-și înarma eroii cu un univers îndrăzneț și interesant de gîndire, cum l-ar fi meritat, fapt care ar fi ridicat piesa la nivelul celor mai reușite episoade, în care scriitoarea vădește fantezie și o replică alertă. De asemenea, autoarea nu și-a selectat faptele de viață, astfel încît pe scenă să se petreacă întîmplări cu adevărat pasionante. Din nefericire, multe lucruri sînt pe scenă doar enunțate, viața adevărată petrecîndu-se mai mult între culise.

Insuficienta, palida reliefare a personajelor pozitive, a activiștilor, lipsă veche, debutînd cu primele noastre lucrări dramatice — vezi Sofronie din *Iarbă rea* sau Muntean din *Cetatea de foc* —, se face simțită în continuare în dramaturgia noastră, la grade diferite. Iată, de pildă, ultima și deosebit de valoroasa piesă a Luciei Demetrius, *Vlaicu și feciorii lui.* Marele merit al acestei piese constă în faptul că ne introduce în lumea frămîntată a satului nostru de astăzi, în lumea unor eroi pentru care problema colectivizării este problema centrală a vieții. Drama nu se petrece însă ca în alte lucrări cu subiecte analoage mai vechi, în condițiile de început, cînd au mijit primele noastre colective, ci se întîmplă astăzi în condițiile satului în care există un puternic sector socialist. Factor decisiv, ce se simte nu numai în desfășurarea faptică a episoadelor, ci reiese cu limpezime din felul cum gîndesc oamenii, cum simt și acționează, din psihologia lor, marcînd epoca actuală. Totuși, și această lucrare atît de valoroasă rămîne datoare zugrăvirii tipurilor pozitive: dintre toți feciorii lui Vlaicu, cel mai expediat, tratat în liniile cele mai sumare, este fiul ce vădește nivelul politic cel mai ridicat.

Stagiunea trecută a înscris succesul categoric al comediei *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc, lucrare dramatică de o reală valoare comică, înnobilată de prezența în mijlocul acțiunii a celui mai înaintat om al satului, în persoana unui ins plin de inițiativă și de farmec, bătrînul Toma Căbulea. Comedie colorată cu un savuros limbaj țărănesc, înțelept și aforistic, nu reușește însă să evidențieze figurile activiștilor, care rămîn într-un plan secundar, amorf. Aceeași obiecțiune e valabilă și pentru *Răzeșii lui Bogdan,* suculenta comedie a lui Maftei, care, tocmai fiindcă surprinde aspecte autentice de viață, a cucerit sufragiile publicului. Totuși, și această lucrare de debut a unui scriitor ce se anunță înzestrat, vădește aceeași slăbiciune, cu atît mai evidentă cu cît celelalte tipuri ale piesei constituie o defilare originală, convingătoare, amănunțit și sîrguincios urmărită. Problema necesității reliefării cu pregnanță a eroului pozitiv, care trebuie să se afle ca un motor în miezul lucrării, stîrnind inițiative și conducînd cu subtilitate și inventivitate spre soluții convingătoare din punct de vedere artistic, se pune cu o deosebită acuitate în comedie. Nu vom stărui asupra necesității prezenței în peisajul nostru dramatic a acestui gen atît de prețios — operînd cu arma ascuțită a rîsului — și atît de îndrăgit de public. De asemenea, ni se pare a fi limpezită întrebarea ce ne-a frămîntat ani de zile, cu privire la felul cum trebuie administrată arma criticii pentru a nu cădea în primejdia ponegririi realității noastre. E clar că, atunci cînd tot ce mai constituie aspecte negative e criticat din unghiul de tragere de pe poziția noului ; cînd întreaga povară a manifestărilor demne de dispreț e condamnată în numele marșului nostru înainte, al moralei noastre de clasă ; cînd păcatele trecutului sînt surprinse și stigmatizate în procesul demascării și sancționării lor de către colectivitate și de către eroii cei mai înaintați ieșiți din masă ; e clar că, în asemenea condiții, nu există primejdia negativismului, oricît de ascuțită ar fi critica.

Comedia *Partea leului,* lucrare comică plină de calități, relevînd un autor deosebit de înzestrat, posesor al unui umor de multe ori debordant, aducînd în scenă replici scînteietoare și situații pline de fantezie, păcătuiește însă prin felul cum a distribuit sarcinile dramatice eroilor săi negativi și pozitivi. Hățurile comediei nu se află în mîinile personajelor pozitive. Dimpotrivă, hoții sînt cei ce cravașează prin piesă, rezervîndu-și partea leului din umorul copios al lucrării. De aici și felul cum se distribuie simpatiile publicului. Nu spre oamenii cinstiți și devotați instituției, ci cel mai adesea înspre delicvenți. De aici și valoarea educativă diminuată a comediei, care își păstrează însă două merite deosebite : întîiul, acela de a stîrni în sală un rîs în cascade — factor deloc neglijabil într-o comedie — și al doilea, acela de a releva un autor pe care-l așteptăm abia de aici înainte cu lucrări satirice ascuțite, la nivelul contractului pe care l-a semnat cu publicul.

Metoda realismului socialist impune sarcini mari dramaturgilor în ceea ce privește reliefarea eroului pozitiv, fie că e vorba de un erou al timpului nostru, fie că el descinde din filele îngălbenite de vreme ale istoriei. Ultima stagiune teatrală a adus cu prilejul aniversării a 100 de ani de la Unirea Țărilor Romîne, două lucrări în care e evocată figura luminoasă a lui Alexandru Ion Cuza. Piesele, aparținînd dramaturgilor Tudor Șoimaru și Mircea Ștefănescu, au privit chipul domnitorului și împrejurările care l-au sculptat în istorie, din unghiul învățăturii noastre cu privire la locul personalității în istorie, străduindu-se să scoată în evidență rolul maselor în determinarea fenomenelor sociale. Piesa lui Mircea Ștefănescu, închegată și scrisă cu un deosebit simț al scenei, izbutește o figură admirabilă și umană de domnitor legat prin toate aspirațiile sale de speranțele maselor. Dar Mircea Ștefănescu nu-l descifrează întotdeauna pe erou din liniile de forță, majore, ale conflictului social, ci preferă să facă uneori apel, pentru pictura modelului său, la elemente emoționale, e drept, dar de o semnificație secundară, luate din viața strict intimă a eroului, care își vor fi avut importanța lor în desfășurarea existenței domestice a domnitorului, dar care au o greutate specifică infinit mai redusă în raport cu trăsăturile viguroase pe care le-ar fi adus adîncirea conflictului pe linia înfruntării sociale.

Cîteva cuvinte cu privire la meșteșugul dramatic, la lipsurile pe care le vădesc unele din lucrările nou apărute, rezultînd din insuficienta asimilare a tehnicii specifice acestui gen. Departe de noi gîndul de a fetișiza meșteșugul, în raport cu ceea ce este cu adevărat fundamental, esențial : conținutul de idei și de sentimente exprimate într-o imagine artistică cît mai desăvîrșită. Nu pledăm pentru formula unui meșteșug-scop în sine, care în multe lucrări ale dramaturgiei burgheze formează unghiul capital și singura rețetă de succes. Totuși, unele lucrări ale debutanților noștri vădesc o prea mare libertate față de un minim de meșteșug necesar, și acest fapt se întoarce împotriva propriilor lor piese : lipsă de logică în desfășurarea evenimentelor — un om cu un nivel cultural extrem de scăzut devine de azi pe mîine un ziarist consacrat, care stîrnește admirația confraților săi de breaslă, ca în piesa Marianei Pîrvulescu ; inadvertențe elementare de construcție ca în *Ferestre deschise ;* lipsa unei legitimități în ordinea evenimentelor, ca în *Dialog în parc.*

Autorii noștri tineri, care vădesc atîta elan în abordarea celui mai dificil gen — genul dramatic —, trebuie să facă efortul însușirii unei tehnici dramatice, absolut indispensabilă, care se poate învăța din atîtea glorioase modele cît oferă dramaturgia universală clasică, înlăuntrul căreia ocupă, și din acest punct de vedere, un loc de frunte marele nostru I. L. Caragiale.

Asimilarea meșteșugului n-are nimic de-a face cu forma de expresie, cu modalitatea înfățișării pe scenă a materialului de viață, mod de expresie asupra căruia am voi de asemenea să stăruim o clipă.

Dacă ne-am referit la Caragiale, cum ne-am fi putut tot atît de bine referi la Cehov, sau Gorki, sau Ibsen, n-am făcut-o fiindcă modul lui de expresie ni se pare singurul valabil și obligatoriu. Dimpotrivă, metoda realismului socialist oferă posibilitatea vastă a utilizării oricăror forme, cu unica și obligatoria condiție ca tezaurul conținutului de viață și mesajul lucrării să nu iasă schilodite. De aceea, din acest punct de vedere, unele încercări ale dramaturgilor noștri tineri, de a ieși din formula celor trei pereți ibsenieni, ni se par demne de interes. Cea mai izbutită încercare în acest sens ni se pare aceea a lui Dorel Dorian, cu piesa sa *Dacă vei fi întrebat.* Ceea ce-i reproșăm lui Dorel Dorian nu e forma pe care a adoptat-o, ci faptul că forma aceasta nu îmbracă decît parțial un material de viață la care-l obliga fabula sa. Mai exact, se poate opera în piesa lui Dorian o simplificare minimală cu privire la identitatea cazului anchetat și la starea civilă a anchetatorului, și piesa rămîne în picioare cu un conținut neutru, tocmai fiindcă faptele de viață pe care autorul ar fi trebuit să le descopere sînt uneori doar palid schițate. Dar încă o dată, pentru ca să fie clar, forma adoptată de el nu ni se pare întru nimic condamnabilă.

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul lui Al. Mirodan, așa cum reies ele din lectura celor cîtorva piese publicate în „Gazeta literară“ în care forma aparent îndrăzneață, întru nimic inedită, nu face decît să acopere o stranie înțelegere a conținutului tratat. Să ne referim, spre exemplificare, la piesa într-un act *Cineva trebuie să moară,* lucrare voind să înfățișeze episodul eroic al luptei și al morții glorioase a eroului clasei muncitoare de mult intrat în conștiința poporului nostru, Vasile Roaită. Citind această piesă, te întrebi cu stupefacție, ce are comun eroul lui Mirodan, din punct de vedere psihologic, al felului de a gîndi și acționa, cu bravul ucenic martir al clasei muncitoare, Vasile Roaită ? O dezumanizare pînă la insultă, o psihologie abisală atît de străine de viața sufletească a uteciștilor noștri, un mod de a acționa pe linii exasperate atît de potrivnic felului cum ne crește și ne educă partidul nostru. Al. Mirodan caută forme noi. Nu vedem în aceasta nimic rău. Avem însă impresia că, în căutarea formelor noi, Al. Mirodan alunecă pe panta unui alt conținut decît cel pe care-l făgăduiau *Ziariștii.* De altminteri, această căutare de forme noi, lăudabilă în sine, dacă devine scop în sine, se transformă într-o frînă extrem de nocivă. Adevărata formă nouă este aceea pe care o impune un conținut nou de viață. Iată, de pildă, piesa lui Nikolai Virta, *Zări necuprinse,* în care autorul nu respectă regulile canonice ortodoxe ale desfășurării acțiunii, ci se amestecă subit sub formă de personaj, cu eroii săi, întrerupînd acțiunea, modificînd desfășurarea evenimentelor, sau punctîndu-le cu o serie de savuroase comentarii. O formă nouă pentru un conținut realist, o piesă realist-socialistă remarcabilă. În schimb, lucrurile pot foarte bine să iasă pe dos. Iată piesa lui Eugène Ionesco, *Cîntăreața cheală,* care e, dacă vreți, scrisă după toate regulile celor trei pereți și ale cîtorva personaje care intră și ies ca în orice piesă ibseniană. Și e totuși vorba de o piesă nerealistă, din pricina conținutului ei absurd, irațional și antiuman. Deci, nu forma decide asupra conținutului realist sau nerealist al lucrării, ci universul de gîndire al autorului, transmis interpreților săi de pe scenă, care la rîndul lor comunică publicului conținutul de idei și de sentimente al lucrării. În unitatea dialectică conținut-formă, rolul determinant este al conținutului. Forma este bună cînd înveșmîntează conținutul, cînd îl exprimă plural, convingător și emoționant. Nici o căutare a vreunei forme noi nu e de condamnat, cu excepția aceleia făcută de dragul căutării, a unei originalități voite, urmărită cu orice preț, originalitate ce se demonstrează pînă la sfîrșit găunoasă, fiindcă e gratuită. Am impresia că, la gradul de dezvoltare actual al dramaturgiei noastre originale, sarcinile principale cărora sîntem datori să le facem față sînt îmbogățirea conținutului, depistarea temelor majore, prezentarea cu ascuțime a conflictelor înaintate pe care le determină viața, aducerea în prim-planul atenției noastre și a spectatorilor noștri devotați, a eroilor pozitivi — a acelor minunați și neobosiți constructori ai societății socialiste, făuritori ai tuturor bunurilor materiale și morale —, creșterea valorii emoționale a mesajului nostru, aducerea la cunoștința a milioane de spectatori, cu ajutorul armelor noastre specifice, a soluțiilor de viață pe care le ridică în fiecare ceas și în fiecare clipă societatea socialistă în plină dezvoltare.

Aceasta ni se pare a fi sarcina noastră de căpetenie decurgînd din necesitatea îmbogățirii necontenite a conținutului. Dacă acest conținut va impune în mod organic forme noi, oricît de îndrăznețe și de novatoare, ele vor fi binevenite. Cu o singură condiție, să slujească cu fidelitate comoara de gînduri cu care ne înarmează partidul și pe care sîntem datori s-o predăm mai departe, trecută prin filtrul artei noastre, spectatorilor.

Drama și comedia țin de genul poeziei dramatice. Să facem din fiecare replică a noastră un vers al vastei epopei pe care o cîntă astăzi întreg poporul nostru.

Putem noi să facem acest lucru ?

Privind în jurul nostru, la frontul nostru care crește și se dezvoltă, observăm că avem toate condițiile să credem că sîntem în stare să răspundem acestei sarcini de onoare.

Îngăduiți-mi ca, în numele dumneavoastră, să mulțumesc forței care ne veghează pașii, care ne înarmează în munca noastră grea și nobilă ; să mulțumesc din inimă, pentru tot ceea ce face pentru noi, Partidului Muncitoresc Romîn, Comitetului Central, în frunte cu tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej !

CREAŢIA NOASTRĂ DRAMATICĂ ŞI TEATRALĂ ŞI NECESITATEA CREŞTERII NIVELULUI EI ARTISTIC

La începutul noii stagiuni teatrale 1959—1960, Ministerul Învăţămîntului şi Culturii a convocat această consfătuire a oamenilor de teatru, pentru a dezbate unele din principalele probleme ce stau astăzi în faţa mişcării noastre teatrale.

Consfătuirea aceasta are loc la cîtva timp după ce poporul nostru a sărbătorit cea de a XV-a aniversare a eliberării sale de sub jugul fascist. În aceşti ani, poporul nostru, sub conducerea Partidului Muncitoresc Romîn, a obţinut succese hotărîtoare pe drumul construirii socialismului.

Fiecare din aceşti 15 ani a adus cu sine noi izbînzi şi noi evenimente, afirmînd tăria de neclintit a orînduirii noastre democrat-populare şi forţa de nebiruit a ideilor marxism-leninismului, care ne călăuzesc în drumul nostru spre socialism.

Avînd în faţă această perspectivă luminoasă, bucurîndu-se de prietenia şi de sprijinul Marii Ţări a Socialismului, precum şi de colaborarea frăţească a tuturor celorlalte ţări din lagărul socialist, ţara noastră păşeşte astăzi spre realizarea năzuinţelor seculare, de progres şi fericire, ale poporului nostru. Recenta plenară a C.C. al P.M.R. din 13—14 iulie — privind realizarea sarcinilor trasate de Congresul al II-lea al P.M.R. în domeniul dezvoltării economiei naţionale şi al creşterii bunăstării omului muncii, precum şi noile măsuri pentru ridicarea nivelului de trai al poporului muncitor — a umplut de bucurie inimile oamenilor muncii, sporindu-le încrederea în eficacitatea eforturilor lor constructive, în justeţea politicii partidului şi guvernului nostru, întărindu-le totodată conştiinţa responsabilităţii faţă de rosturile viitoare ale întregii ţări.

Aceeaşi conştiinţă a responsabilităţii, a datoriei de a contribui la eforturile generale pentru ridicarea poporului la un nivel superior de viaţă, însufleţeşte astăzi activitatea oamenilor de artă şi cultură din toate domeniile, inclusiv din domeniul artei teatrale. Căci teatrul, devenit parte integrantă a culturii noi socialiste care se făureşte azi în patria noastră, nu se poate dezvolta independent de condiţiile generale în care se desfăşoară azi lupta întregului nostru popor pentru socialism, pentru pace, pentru bunăstare.

În aceşti 15 ani, teatrul nostru a trecut printr-un adînc proces de transformare, cucerind cu fiecare stagiune noi poziţii în lupta împotriva concepţiilor reacţionare şi retrograde, împotriva influenţelor şi rămăşiţelor ideologiei burgheze, pe drumul spre o artă înaintată, care să răspundă ţelului formării şi educării conştiinţei socialiste a maselor muncitoare. Succese însemnate a dobîndit teatrul nostru în aceşti ani, atît în dramaturgie, cît şi în arta spectacolului, pe măsura însuşirii din ce în ce mai profunde a principiilor realismului socialist.

Teatrul romînesc a cucerit în aceşti ani nu numai dragostea şi interesul maselor largi muncitoare din Romînia eliberată, ci şi aprecierile publicului cunoscător din mai multe ţări. Turneele Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" la Paris şi Veneţia, la Moscova şi în alte oraşe din U.R.S.S., ca şi turneul Teatrului Secuiesc din Tg. Mureş în R. P. Ungară, sau al Teatrului Naţional „V. Alecsandri" din Iaşi la Chişinău au confirmat adevărul că în R. P. Romînă arta teatrală a dobîndit însemnate succese. Piesele dramaturgilor noştri contemporani se joacă astăzi în multe ţări prietene. Pe scenele teatrelor din Moscova, Leningrad, Sofia, Praga, Budapesta, Berlin, Uhan şi din multe alte oraşe aflate la mari depărtări, au fost puse în scenă, în afara pieselor clasice, şi lucrări originale contemporane, ca: *Citadela sfărîmată, Mielul turbat, Nota zero la purtare* şi altele.

În ţara noastră, spectacolele de teatru se bucură de participarea unor mase largi de spectatori. În fiecare an, o medie de peste patru milioane de spectatori frecventează spectacolele celor 39 de colective de teatru dramatic, răspîndite pe tot întinsul ţării, fie că e vorba de spectacole jucate la sediul teatrului, fie că teatrul însuşi se deplasează în mijlocul spectatorilor săi, la locul lor de muncă, în uzină sau la sate. În R. P. Romînă, teatrul a devenit cu adevărat un bun al poporului.

Dar tocmai aceste succese și această largă răspîndire a teatrului în rîndurile maselor fac să crească obligațiile și răspunderile celor ce activează pe tărîmul acestei arte atît de populare.

Analizarea în spirit critic și autocritic, acum la început de stagiune, atît a succeselor și realizărilor, cît și a lipsurilor și greșelilor ce se mai fac simțite în dramaturgie și în arta scenică în etapa actuală de dezvoltare a teatrului nostru, ne va ajuta să găsim soluțiile practice de consolidare a rezultatelor pozitive și de îndreptare a deficiențelor constatate.

În referatul de față vom aborda trei probleme principale a căror dezbatere o considerăm deosebit de importantă pentru ridicarea nivelului artistic al muncii instituțiilor noastre teatrale:

— Munca cu autorii, sarcină primordială a teatrelor în vederea promovării dramaturgiei originale.

— Valorificarea în spectacol, de pe poziții de partid, cu maximum de eficiență artistică, a conținutului de idei al pieselor, sarcină de cea mai mare răspundere a regiei în etapa actuală de dezvoltare a teatrului romînesc.

— Repertoriul stagiunii **1959—60** și importanța programării pieselor contemporane.

RĂSPUNDEREA CONDUCERILOR ȘI A SECRETARIATELOR LITERARE

Este știut că una din cele mai importante sarcini ale teatrelor noastre, pentru îndeplinirea misiunii lor de factori activi ai educării oamenilor muncii în spiritul socialismului, este promovarea dramaturgiei originale. Oglindind în conflictele sale contradicțiile specifice societății noastre și indicînd perspectiva rezolvării lor de pe poziția de luptă a clasei muncitoare, dramaturgia originală contribuie la formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste în rîndurile oamenilor muncii, influențîndu-i, stimulîndu-le participarea la rezolvarea problemelor majore ale actualității. Dramaturgia este totodată factorul esențial, primordial, al dezvoltării artei teatrale.

Forma național specifică a unui teatru nu se poate consolida decît pe baza unei literaturi dramatice care exprimă în forme variate și adecvate conținutul vieții poporului, problematica și tendințele înaintate ale epocii. Modurile și stilurile diverse ale dramaturgiei determină găsirea unor moduri și stiluri corespunzătoare în arta scenică, a cărei expresivitate se dezvoltă în strînsă legătură dialectică cu expresivitatea operei dramatice, pe baza conținutului de idei al acesteia.

Principalul factor în stimularea, îndrumarea și promovarea creației este teatrul însuși. Teatrul, prin conducerea sa, prin consiliul său artistic și secretariatul literar, trebuie să-și dea seamă dacă o piesă corespunde programului său ideologic și artistic, dacă lucrarea va interesa spectatorii, dacă-i va emoționa și-i va convinge, și dacă reprezentarea ei va aduce o contribuție la opera de educare a publicului. Teatrul trebuie să știe ce anume vrea să comunice spectatorilor, care sînt problemele cele mai actuale, ce anume preocupă pe cei mai mulți dintre oamenii care asistă, seară de seară, la spectacolele sale. La dezvoltarea măiestriei dramaturgilor, teatrul este chemat să contribuie în mod substanțial, deoarece caracterul scenic al operei dramatice se desăvîrșește în colaborarea creatoare a autorului cu colectivul artistic al teatrului.

Exemple numeroase de colaborare creatoare a teatrelor cu autorii găsim în toată istoria teatrului. Dar cele mai grăitoare exemple de inițiativă creatoare a teatrelor în stimularea și sprijinirea muncii autorilor dramatici le găsim în teatrul sovietic, încă din primii ani după revoluție. Se cunosc rezultatele rodnicei colaborări a Teatrului Academic de Artă (astăzi M.H.A.T.) cu scriitorul Vsevolod Ivanov la realizarea piesei ***Trenul blindat 14-69***, pe baza nuvelei acestuia. Se cunoaște de asemenea munca Teatrului Mossoviet cu dramaturgul Bill-Belocerkovski la realizarea piesei ***Uraganul***, precum și munca ulterioară, pentru îmbunătățirea piesei, intrată acum în repertoriul permanent al teatrului și în „fondul de aur" al dramaturgiei sovietice. Făurirea unei dramaturgii noi, care să oglindească perspectiva dezvoltării societății sovietice și a omului sovietic spre comunism, constituie preocuparea de căpetenie a teatrelor sovietice.

Am avut de curînd prilejul să cunoaștem îndeaproape activitatea unuia dintre cele mai bune teatre din Moscova, Teatrul Mossoviet, exemplu strălucit de ceea ce înseamnă caracterul contemporan al unui teatru, orientarea sa partinică, combativitatea sa revoluționară. Din cele patru piese prezentate de teatru, două erau dramatizări realizate de teatru în colaborare cu autorii N. Virta și Galina Nikolaeva după romanele acestora. Din dorința de a înfățișa pe scena sa cele mai arzătoare probleme ale realității sovietice, chipul omului sovietic în luptă cu rămășițele înapoiate, pentru făurirea *noului* comunist, teatrul a inițiat versiunea scenică a celor două romane, în care a găsit exprimat cuprinzător, pregnant, programul său ideologic, mesajul pe care voia să-l comunice publicului. Succesul de care s-au bucurat aceste piese în rîndurile spectatorilor, și în același timp reușita teatrului, constituie pentru teatrele noastre o pildă concretă de atitudine militantă, de inițiativă creatoare în munca cu autorii dramatici.

În cei 15 ani de la eliberarea țării au fost luate o serie de măsuri pentru stimularea și sprijinirea creației dramatice originale. Au fost organizate de către minister două concursuri de dramaturgie, acordîndu-se premii însemnate lucrărilor apreciate de juriu. Ministerul a încheiat în fiecare an contracte cu numeroși autori, acordîndu-le sprijinul material necesar pentru realizarea lucrărilor. Sistemul contractelor a fost lărgit în ultimii ani, cele mai de seamă teatre ale țării dobîndind posibilitatea de a sprijini și material munca autorilor dramatici. Un număr însemnat de autori dramatici au fost distinși în anii aceștia cu premiul de stat. Pentru promovarea dramaturgiei originale, Ministerul Învățămîntului și Culturii a emis în anul 1956 ordinul cu privire la principiile și metodele de alcătuire a repertoriului, obligînd teatrele să reprezinte cel puțin cîte două piese originale în fiecare stagiune și să deschidă stagiunea cu o piesă nouă originală. Aceste prevederi au fost confirmate și întărite prin dispozițiile legii teatrelor, în capitolul privind repertoriul. La consfătuirile anuale cu oamenii de teatru, problema dramaturgiei originale a stat totdeauna în centrul atenției. Seminarul cu dramaturgii, organizat în 1957 la Sinaia, și consfătuirea cu dramaturgii, organizată în toamna anului 1958, demonstrează atenția deosebită și permanentă care s-a acordat problemelor creației dramatice originale și muncii teatrelor cu autorii.

În toți acești ani, teatrele au obținut realizări în domeniul colaborării cu autorii, dobîndind o experiență utilă care justifică creșterea exigenței față de activitatea lor.

În ultimul an, cu prilejul deschiderii stagiunii, teatrele noastre au reprezentat un număr însemnat de lucrări noi originale.

Merită a fi menționate eforturile din ultimul timp ale Teatrului Municipal de a îmbogăți repertoriul original prin colaborarea cu mai mulți autori. Teatrul Municipal, care a dat dovadă și în anii trecuți de îndrăzneală și inițiativă, prezentînd lucrările de debut ale unor autori, în cadrul Decadei culturii organizată în cinstea zilei de 23 August, a prezentat două piese noi, aparținînd unui dramaturg consacrat și unui debutant: *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius și *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian. Pentru stagiunea în curs, teatrul lucrează cu mai mulți autori, între care Mihai Beniuc, Paul Everac, Dorel Dorian, Titus Popovici, intenționînd să realizeze o stagiune în care piesa romînească contemporană să predomine în repertoriu. Iată o inițiativă valoroasă, pe care trebuie să o urmeze și alte teatre. O muncă susținută cu autorii desfășoară și Teatrul Armatei, al cărui profil specific cere o preocupare permanentă pentru realizarea unor piese noi, destinate a face educarea patriotică a publicului militar și civil.

Spiritul de inițiativă s-a manifestat și la unele teatre din regiuni. Teatrul din Timișoara, de pildă, a organizat în stagiunea trecută un concurs de dramaturgie pe plan regional, în urma căruia a fost realizată piesa *Nedeia inimilor* de Radu Theodoru. Teatrul de Stat din Constanța, în afara muncii sale cu autorii locali, caută să atragă scriitorii din București, înlesnindu-le documentarea în cadrul regiunii și dîndu-le un sprijin substanțial în realizarea operelor lor. Rezultatele sînt pînă acum destul de firave, dar munca teatrului are toate șansele de izbîndă.

Un rol important în stimularea și promovarea creației dramatice originale îi revine Teatrului Național din București, instituție care, prin bogata sa tradiție și prin locul fruntaș pe care-l ocupă în mișcarea teatrală a țării noastre, trebuie să influențeze prin puterea exemplului său asupra orientării activității celorlalte teatre. Este firesc ca Teatrul Național să atragă în jurul său pe cei mai valoroși autori dramatici și să se străduiască să realizeze piese cît mai bune și mai multe, bazîndu-și repertoriul în cea mai mare parte pe dramaturgia originală. Pe scena Teatrului Național au fost reprezentate în anii aceștia unele din piesele cele mai valoroase ale dramaturgiei noastre realist-socialiste. Dramaturgi ca Aurel Baranga, Mihail Davidoglu, Horia Lovinescu, Lucia Demetrius, Al. Mirodan au fost promovați de teatru în spectacole care au intrat în istoria teatrului romînesc din ultimii 15 ani. În ultima stagiune au fost reprezentate de asemenea piese valoroase, ca:

În Valea Cucului de Mihai Beniuc, *Cuza Vodă* de Mircea Ştefănescu, iar la începutul acestei stagiuni, *Surorile Boga* de H. Lovinescu. Teatrul a primit cu căldură piesa lui Mihai Beniuc şi a dat tot sprijinul necesar pentru valorificarea ei scenică în cele mai bune condiţii, încredinţînd munca cu autorul, primului său regizor, artistul poporului Sică Alexandrescu ; *Cuza Vodă* s-a bucurat, de asemenea, de toată atenţia şi sprijinul conducerii teatrului.

Cele cîteva exemple pe care le-am amintit nu epuizează desigur toate rezultatele care s-au obţinut în munca teatrelor cu autorii. Din păcate, munca cu autorii a rămas însă la multe teatre în stadiul de principiu, recunoscut teoretic de toată lumea, dar pus în aplicare în mică măsură. Sarcina de a reprezenta cel puţin două piese originale în fiecare stagiune este încă înţeleasă ca o obligaţie administrativă. Se întîlneşte adesea în teatre o atitudine pasivă de aşteptare a pieselor, fie de la autori, fie mai ales de la minister, fără să se ia măsuri pentru stimularea creaţiei, fără a se porni în întîmpinarea autorilor, fără spirit de iniţiativă şi fără pasiune.

Nu s-ar putea spune, desigur, că în teatre nu se citesc piese originale. La secretariatele literare (la cele din Bucureşti, mai ales) se citesc zeci şi zeci de piese, adevărat adesea lipsite de valoare. Munca aceasta capătă uneori în secretariatele literare aspectul unei corvezi, care se îndeplineşte cu plictiseală şi cu mare întîrziere, ceea ce îi face pe mulţi autori începători, speriaţi de răceala şi lipsa de interes cu care au fost întîmpinaţi în cîte un teatru, să aducă piesa spre lectură direct la minister.

Dar munca cu autorii nu se limitează la lectură şi discutarea pieselor aduse de debutanţi din proprie iniţiativă. Sarcina de a prezenta cel puţin două premiere originale pe stagiune nu poate fi îndeplinită prin aşteptarea pasivă a unor capodopere. Este necesară o muncă serioasă, plină de răspundere, pentru realizarea acelor piese care să răspundă, în cea mai mare măsură, sarcinilor ideologice-artistice ale teatrelor. Sînt necesare aici iniţiativa directorului, a secretariatului literar, o temeinică orientare ideologică şi pregătire de specialitate pentru a nu se îndruma autorii pe un drum greşit şi a nu se ajunge în impasuri artistice. Trebuie creată autorului o ambianţă favorabilă muncii de creaţie, în care el să se simtă sprijinit cu căldură, cu interes.

Orientarea conducerilor teatrelor în alegerea pieselor pe care le socotesc demne de a fi lucrate cu autorii este uneori defectuoasă. Nu întotdeauna factorii de conducere din teatre îşi îndreaptă atenţia către piesele cu cel mai interesant conţinut de idei, cu mesaje înaintate, scrise de pe poziţii de partid. Preferinţele teatrelor se îndreaptă uneori către piese cu un conţinut ideologic sărac sau confuz, dar care — printr-o falsă strălucire — amintesc de unele vechi succese ale teatrului bulevardier, sau atrag prin unele ciudăţenii şi false originalităţi formale.

Teatrul „C. Nottara" a manifestat anul acesta o mare inconsecvenţă în munca cu autorii. A privit cu insuficient interes piesa lui V. Bîrlădeanu : *Oraşul fără istorie*, care ar fi meritat o muncă susţinută pentru desăvîrşirea ei artistică, dar s-a entuziasmat pentru simbolistica complicată a piesei *Omul care tace* de Vornic Basarabeanu, în ciuda serioaselor ei slăbiciuni ideologice. A depus multă stăruinţă pentru aprobarea piesei *Ferestre deschise* de Paul Everac, dar apoi n-a lucrat pînă la capăt cu autorul pentru finisarea textului şi nici n-a vegheat la organizarea celor mai bune condiţii pentru punerea ei în scenă. Pentru apărarea piesei *Nopţi de august* de I. Grinevici s-a prezentat la minister întregul colectiv de conducere al teatrului, dar pentru rezolvarea problemelor serioase ale textului piesei, semnalate de către Direcţia Teatrelor, n-au fost depuse suficiente eforturi. Rezultatul acestei munci insuficiente a dus la faptul că aceste slăbiciuni s-au menţinut pînă în seara unicului spectacol dat de teatru.

În activitatea unora din conducerile teatrelor se manifestă o condamnabilă lipsă a spiritului de răspundere. Unii directori de teatru, înainte de a începe munca cu un autor asupra unei piese prezentate de acesta, vor să aibă avizul Direcţiei Teatrelor din minister asupra oportunităţii temei şi a şanselor de reuşită. Socotim că aceşti directori îşi dau singuri un vot de descalificare mărturisindu-şi incapacitatea de a se orienta în problemele de creaţie şi, deci, de a conduce o instituţie artistică.

Există apoi în unele teatre o exigenţă atît de absolută faţă de dramaturgia originală, încît piesele se resping fără drept de apel şi fără a se lua în consideraţie posibilitatea de a se lucra cu autorii la îmbunătăţirea textului.

Există în alte teatre o insuficientă exigenţă faţă de unele piese care sînt propuse în repertoriu într-un stadiu nefinisat. Această lipsă de exigenţă am întîlnit-o la teatre ca : „C. Nottara", Tineretului, Armatei etc. Uneori, de pildă, Teatrul Armatei, din dorinţa de a avea în repertoriu o piesă „pe profil", renunţă la exigenţă și prezintă piese nedesăvîrșite, cu slăbiciuni, ca *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor (tînăr debutant, nelipsit de altfel de calitățile unui viitor dramaturg, dar insuficient ajutat să învingă slăbiciunile debutului).

Exigența principială față de calitatea lucrărilor dramatice este tot atît de necesară ca și pasiunea și inițiativa în stimularea creației. Nu este deajuns ca o piesă să trateze o temă contemporană și importantă, pentru a fi promovată pe scenă în orice formă s-ar găsi. Pentru ca această temă importantă să intereseze spectatorii, ea trebuie să fie exprimată într-o imagine artistică corespunzătoare. Lucrările schematice compromit însăși tema și nu-și ating ținta.

Lipsa de exigență față de valoarea pieselor unor autori o întîlnim mai ales la unele teatre din regiuni, dornice de a promova producția autorilor locali.

Apreciem ca pozitivă munca Teatrului Maghiar de Stat din Satu Mare cu scriitoarea din Oradea, Magda Simon, pentru realizarea piesei *Nuntă mare,* precum și munca altor teatre din regiuni, pentru realizarea unor piese noi datorate autorilor locali. Dorința lăudabilă de descoperire și promovare a unor autori locali nu trebuie să se substituie exigenței principiale față de lucrările acestora. Fosta conducere a Teatrului de Stat din Arad, de pildă, s-a orientat greșit cînd a propus în repertoriu piesa *Nopți de vară* de Ion Jivan, secretar literar al teatrului, piesă aparent inspirată din realitatea satului de azi, dar care prezintă această realitate într-o concepție primitivă naturalistă. Teatrul de Stat din Baia Mare a trimis spre aprobare piesa *Partizanii din Maramureș* de P. Sandru, lucrare cu caracter diletant, care înfățișa pe luptătorii antifasciști din Maramureș, retrași în munți în timpul ocupației fasciste, ca pe niște haiduci ai secolelor trecute, eroi anarhici ai unor întîmplări senzaționale, neverosimile. Teatrul Național din Iași a trimis de asemenea cîteva piese, care nu-și justifică prin nimic prezența în repertoriu și care primiseră girul fostei conduceri și al consiliului artistic. Insuficientă exigență a manifestat și conducerea Teatrului Național din Cluj față de piesa *Dialog în parc* de Teofil Bușecan, începînd repetițiile pe un text nefinisat, care a necesitat corecturi serioase într-un stadiu avansat de pregătire a spectacolului. Și deși s-a atras atenția teatrului asupra necesității de a lucra mai departe cu autorul, piesa se află și azi la un nivel nesatisfăcător, prezentînd o palidă imagine a luptei studențimii democratice, condusă de partid, pentru democratizarea învățămîntului.

Este necesar ca lupta pentru creșterea măiestriei artistice a dramaturgilor să se afle în atenția teatrelor, deoarece de valoarea piesei originale depinde creșterea măiestriei colectivelor de interpreți. De aceea, în munca de sprijinire a creației dramatice originale trebuie atrasă o largă colectivitate, teatrul organizînd consultări, atît în interiorul său cît și în afară. Aceste consultări, care încep cu secretarul literar, continuă cu consiliul artistic și cu colectivul teatrului, trebuie să cuprindă și spectatorii, a căror opinie asupra activității teatrului este de cea mai mare însemnătate.

Cel mai bun critic este publicul. Cu condiția, bineînțeles, ca teatrul să nu urmeze opinia unei părți înapoiate a publicului, asupra căreia se exercită încă influențele mentalității mic-burgheze.

Largile consultări ale opiniei publice vor ajuta teatrele în munca lor de îmbunătățire a pieselor originale, chiar după premieră. Există o serie de piese originale prezentate în anii trecuți, care pot fi reluate acum într-o formă îmbunătățită. La începutul stagiunii trecute, unele din aceste piese au fost reprezentate. Reluarea unor piese ca *Ultimul mesaj, Mireasa desculță* etc. a demonstrat viabilitatea lor după trecerea anilor, atunci cînd autorii, colaborînd cu teatrele, au adus și unele modificări, menite a îmbunătăți textele. Atunci cînd textele au fost prezentate fără îmbunătățiri, ele s-au arătat necorespunzătoare exigențelor actuale ale publicului nostru. Acțiunea de promovare și valorificare a fondului permanent al dramaturgiei noastre trebuie continuată. Avem piese valoroase, ca *Citadela sfărîmată, Cetatea de foc, Oameni de azi, Minerii,* care dacă ar fi reluate de teatre, în versiuni îmbunătățite de autori, ar căpăta o nouă strălucire și ar constitui cu adevărat fondul permanent al creației noastre dramatice.

Un factor de bază în activitatea de stimulare și îndrumare a creației dramatice originale îl constituie munca secretariatelor literare. Secretarul literar este primul om cu care dramaturgul ia contact în cadrul unui teatru. Este cel dintîi cititor al piesei și cel dintîi critic al ei. De aceea, munca secretariatului literar cere foarte mult simț de răspundere, pasiune și tact. A fi secretar literar într-un teatru înseamnă a avea o pregătire ideologică și profesională temeinică, înseamnă a iubi teatrul, dramaturgia și pe dramaturgi, înseamnă a te dărui cu totul muncii de înzestrare a teatrului cu acele piese capabile a contribui la realizarea programului său ideologic și artistic.

Există în unele teatre secretari literari a căror activitate răspunde în bună măsură acestor condiții. Și nu este o simplă coincidență faptul că tocmai în aceste teatre munca cu autorii este caracterizată prin seriozitate, spirit de inițiativă și de răspundere și că ea a început să dea rezultate. Apreciem munca unor secretari literari de la Teatrul de Stat din Constanța, Sibiu, Timișoara, de la Teatrul Maghiar din Satu Mare, de la Teatrul Municipal, de la Teatrul Armatei și de la alte teatre.

În general însă, nu considerăm satisfăcătoare activitatea de pînă acum a secretariatelor literare. Adesea, munca acestora se duce la întîmplare, fără perspectivă, fără profunzime, fără obiective limpezi.

Faptul se datorește, în bună măsură, componenței necorespunzătoare a multor secretariate literare, în care funcționează oameni fără o pregătire ideologică și culturală satisfăcătoare. Nici conducerile teatrelor, nici secțiile culturale ale sfaturilor populare n-au acordat suficientă atenție acestui important sector ideologic al muncii teatrelor, pentru a-l întări cu cadrele corespunzătoare. În vara anului trecut, o serie de absolvenți ai Facultății de teatrologie a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică au fost repartizați în secretariatele literare din regiuni. Foarte puțini dintre ei funcționează azi în această muncă. O parte au renunțat ei înșiși, speriindu-se nejustificat de greutățile imaginare ale vieții de provincie, alții însă, care ar fi vrut să lucreze în aceste teatre, au găsit posturile ocupate de oameni angajați prin intervenția organelor locale, ca de pildă la Botoșani, Turda, Pitești, Arad etc. Nici Sfatul Popular al Capitalei nu s-a îngrijit de întărirea secretariatelor literare ale tearelor din București cu cadre bine pregătite ideologic și profesional.

În afară de aceasta, în cadrul teatrelor munca secretariatelor literare se desfășoară adesea fără îndrumarea și controlul conducerii teatrului. Deși în ultima vreme au apărut în presă o serie de articole și dezbateri cu privire la sarcinile secretariatelor literare (revista „Contemporanul“ ocupîndu-se mai pe larg de această problemă), mai există teatre în care secretarii literari sînt încărcați de conducere cu tot felul de sarcini tehnico-administrative, care îi împiedică să-și desfășoare în bune condiții munca cu creatorii. Nu există o colaborare strînsă între conducerea teatrului și secretariatul literar.

În urma controlului efectuat de activiștii Direcției Teatrelor la secretariatele literare ale teatrelor din București, au ieșit la iveală unele aspecte nesatisfăcătoare ale muncii acestora. În afară de faptul, în aparență birocratic, că nu în toate secretariatele literare există o evidență limpede a muncii cu autorii, am constatat caracterul pasiv și lipsa de perspectivă cu care cei mai mulți s-au obișnuit să-și considere munca. Se consideră „piese în lucru cu autorii“ piese care zac de mai multă vreme fără răspuns la secretariatul literar. Se citesc piesele depuse de autori din proprie inițiativă, dar foarte rar secretariatul literar se arată îngrijorat de problema repertoriului original la teatrul său. Și mai rar, ia inițiativa convocăii unor scriitori, pentru a le cunoaște proiectele viitoare și a-i stimula în scrierea unor piese noi. Aceasta este situația și la secretariatul literar al Teatrului Național din București, al cărui portofoliu de piese „în lucru“ sau „în studiu“ este sărac în perspective. Secretariatul literar al Teatrului Național, deși alcătuit dintr-un colectiv destul de numeros, își face prea puțin simțită prezența în munca teatrului, atît la alcătuirea repertoriului, cît și în stimularea creației originale, membrii secretariatului, în frunte cu tov. Ioan Massoff, manifestînd un fel de timiditate exagerată, atunci cînd ar trebui să-și spună părerea și să ia poziție hotărîtă față de piesele care se discută. Aceasta explică — în parte — de ce, un an încheiat, de pildă, dramaturgul Mihail Davidoglu a așteptat răspunsul Teatrului Național asupra piesei sale *Uriașul din cîmpie*. Piesa avea lipsuri însemnate, e adevărat. Dar teatrul era dator să discute cu autorul, să-i comunice observațiile, pentru ca autorul să poată îndrepta lipsurile, mai cu seamă că piesa a fost prezentată în cadrul contractului cu teatrul.

Lipsa de fermitate în exprimarea opiniei se manifestă, de altfel, și în cadrul consiliilor artistice. Acestea n-au devenit încă în suficientă măsură ceea ce ar trebui să fie : sprijin calificat în munca conducerii teatrului. Se întîmplă ca direcțiile unor teatre să ia hotărîri în legătură cu unele piese, fără să consulte consiliul artistic. Se întîmplă alteori ca ajutorul consiliului să fie lipsit de eficiență, fie pentru că membrii consiliului nu vor să-i spună autorului adevărata lor părere, pentru a nu strica prietenia, sau pentru că nu izbutesc să se orienteze destul de just în problemele piesei. În cadrul consiliilor artistice nu s-a realizat încă acea atmosferă creatoare, bazată pe relații principiale, pe sinceritate și încredere reciprocă. Nici între consilii și autori nu s-au creat asemenea relații. De aceea, asistăm azi la fenomene ca acesta: se citește piesa unui autor. Autorul nu este lăsat să participe nici la lectura piesei sale, nici la discuțiile consiliului artistic, pentru a nu influența prin prezența sa pe membrii consiliului și a nu-i obliga astfel să spună numai amabilități. Așadar, adevărul se poate spune numai în lipsa autorului! În asemenea condiții, e de la sine înțeles că nu se pot stabili relații principiale de colaborare cu teatrul.

Aprecierile făcute de membrii consiliilor artistice sînt adesea subiective, o piesă fiind promovată uneori în funcție de rolurile pe care ea le oferă membrilor consiliului. Prea adesea, criteriile de judecată ale membrilor consiliului sînt de ordin formal, urmărindu-se în primul rînd gradul de teatralitate al operei, neglijîndu-se de cele mai multe ori conținutul. De aceea, îndrumările primite de autori din partea teatrului se referă îndeosebi la forma lucrării, la caracterul ei mai mult sau mai puțin scenic, și mai rar la conținutul ei de idei, la actualitatea mesajului, la caracterul ei educativ. Lipsa de principialitate sau de orientare a unor consilii artistice, îndrumările confuze primite de la teatre slăbesc încrederea autorilor în capacitatea teatrelor de a-i sprijini în activitatea lor creatoare. Atitudinea pasivă, lipsită de interes, cu care li se primesc lucrările în unele teatre, îi îndepărtează.

Iată de ce munca de stimulare și îndrumare a creației originale continuă să se concentreze în cadrul Direcției Teatrelor din Ministerul Învățămîntului și Culturii, ceea ce nu este nici just, nici firesc. Trebuie să spunem că Serviciul de creație și repertoriu din cadrul Direcției Teatrelor se ocupă îndeaproape de stimularea și îndrumarea creației dramatice. În ultima vreme, munca serviciului s-a îmbunătățit, dovedind mai mult spirit de răspundere și inițiativă, o mai bună orientare ideologică și competență în aprecierea și selecționarea lucrărilor prezentate de autori. Serviciul continuă însă să tărăgăneze uneori nepermis de mult luarea unei hotărîri asupra unei piese și comunicarea răspunsului către autor. De asemenea, lipsa de exigență s-a făcut uneori simțită în munca serviciului, care n-a urmărit pînă la capăt munca asupra unor piese, lăsînd să ajungă pe scenă o piesă cu serioase slăbiciuni ca: *Nopți de august* de I. Grinevici, pe care a oprit-o după premieră, sau o versiune nereușită a piesei *Descoperirea* de Paul Everac, sau piese nefinisate artistic. Aglomerarea serviciului repertoriilor cu o bună parte din sarcinile secretariatelor literare a contribuit și ea la aceste slăbiciuni.

Aici este cazul să atragem atenția asupra unei tendințe a unor autori dramatici, de a refuza îndrumarea, sub pretextul apărării integrității operei. De aici, persistența unor slăbiciuni, în unele piese, deși autorilor li s-a atras atenția la timp asupra lor. Or, este limpede că observațiile făcute asupra unei opere, privind unele slăbiciuni de ordin ideologic și artistic, nu au alt scop decît îmbunătățirea operei, creșterea puterii ei de influențare, prin creșterea valorii ei. Dacă, de pildă, Paul Everac nu și-ar fi apărat cu atîta strășnicie piesa *Poarta* și ar fi fost mai înțelegător față de observațiile făcute la timp asupra textului, piesa ar fi apărut pe scenă într-o versiune mai bună, lipsită de slăbiciunile ideologice pe care critica le-a semnalat după premieră. Dacă Teofil Bușecan n-ar fi fost atît de grăbit să-și vadă pe scenă piesa *Dialog în parc*, atît piesa cît și spectatorii ar fi avut de cîștigat în urma unei munci mai temeinice a autorului asupra textului.

Cedînd uneori insistențelor autorilor, dornici să-și vadă cît mai curînd lucrările pe scenă, precum și insistențelor unor teatre lipsite de exigență iar alteori din dorința de a răspunde prin realizări cantitative necesităților repertoriului original, Direcția Teatrelor a lăsat să ajungă pe scenă piese cu slăbiciuni.

O lipsă a Direcției Teatrelor este și faptul că nu a organizat dezbateri largi asupra unor piese originale, fie asupra celor jucate, fie asupra celor nejucate, dezbateri care ar fi fost utile pentru orientarea autorilor în munca lor de perfecționare a lucrărilor. De asemenea, că nu a fost folosită în suficientă măsură presa, prin critica teatrală, pentru a lua atitudine față de lucrările slabe, prezentate de teatre.

O deficiență în activitatea Direcției Teatrelor o constituie și faptul că nu am reușit să asigurăm o colaborare rodnică cu secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor. Acest for, a cărui contribuție deosebită în ridicarea nivelului general al dramaturgiei noastre originale este hotărîtoare, trebuie să-și îndeplinească din plin sarcinile în ce privește îndrumarea creației. În ultimul an, activitatea secției s-a făcut simțită într-o prea mică măsură. Relațiile între dramaturgi nu sînt încă la nivelul dorit și nu sînt de natură a încuraja discuțiile creatoare în spirit critic și autocritic. Timp de mai bine de un an, nici o lucrare nouă a unui autor nu a fost discutată în cadrul secției, iar seminariile de creație, anunțate în luna decembrie anul trecut, au rămas doar un deziderat. Recenta dezbatere organizată de biroul secţiei de dramaturgie, asupra lucrărilor noi apărute în ultimul an, constituie un început bun, care se cere continuat.

Din cele arătate pînă acum se desprind şi sarcinile ce revin factorilor de răspundere din mişcarea teatrală, pentru îmbunătăţirea muncii cu autorii, în vederea obţinerii acelor lucrări al căror conţinut şi calitate artistică să satisfacă exigenţele mereu crescînde ale publicului spectator.

RĂSPUNDEREA REGIEI ÎN VALORIFICAREA PIESEI ORIGINALE CONTEMPORANE

Repertoriul constituie condiţia fundamentală în procesul complex al educaţiei comuniste a oamenilor muncii, iar sarcina specifică a teatrului constă în comunicarea corespunzătoare, prin intermediul artei scenice, a conţinutului de idei al mesajului pe care-l cuprinde opera dramatică. Prin felul în care ideile şi valorile poetice ale dramaturgului sînt aduse în faţa spectatorului, prin felul în care în spectacol regizorul, actorul, pictorul-scenograf realizează expresia scenică sugerată de text, concentrîndu-se asupra temei centrale, lucrarea dramatică îşi exercită funcţia ei educativă.

Regizorilor noştri le revine sarcina deosebit de importantă de a pune în evidenţă forţa educativă a pieselor pe care le montează. Preocuparea lor centrală trebuie să fie aceea de a valorifica la maximum posibilităţile pe care le oferă textul, de a mobiliza pe spectator, de a-l face un participant activ la rezolvarea problemelor majore pe care le aduc pe scenă piesele cu o bună orientare ideologico-politică. În multe cazuri, teatrele noastre, datorită ajutorului dat de organele de partid şi de stat, reuşesc să facă faţă sarcinii importante ce le revine în influenţarea conştiinţei oamenilor muncii din ţara noastră, în spiritul ideilor socialismului. În acelaşi timp însă, constatăm o seamă de rămîneri în urmă, de confuzii şi false înnoiri în arta spectacolului, care fac imperios necesară o dezbatere mai largă pentru clarificarea unor puncte de vedere.

Cele mai bune spectacole prezentate în cadrul Festivalului teatrelor dramatice de anul trecut, precum şi cele care le-au urmat de-a lungul stagiunii 1958—1959 şi cele cu care teatrele au deschis noua stagiune, sînt o mărturie a influenţei hotărîtoare pe care însuşirea metodei realismului socialist a avut-o asupra oamenilor de teatru din ţara noastră. Cele mai izbutite realizări scenice au fost acelea în care regizorii, fie vîrstnici, fie aparţinînd generaţiei tinere, nu s-au mulţumit cu transpunerea plată a textului dramatic în spectacol, ci au manifestat o poziţie activă, creatoare, faţă de text, comunicînd publicului mesajul operei dramatice prin mijloacele artistice cele mai expresive. Cităm cîteva din spectacolele în care piesa contemporană şi-a găsit o expresie scenică corespunzătoare conţinutului său de idei şi specificului său artistic: *În Valea Cucului* la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" (regia: Sică Alexandrescu); *Răzeşii lui Bogdan* la Teatrul Muncitoresc C.F.R. şi *Vlaicu şi feciorii* lui la Teatrul Municipal (regia: Horea Popescu); *Mielul turbat* la Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare (regia: Farkas Istvan); *Surorile Boga* la Teatrul Naţional din Bucureşti (regia: Moni Ghelerter) şi altele.

Menţionăm de asemenea cîteva interpretări actoriceşti care au valorificat conţinutul uman al personajelor, comunicînd direct publicului, prin mijloacele specifice artei actoriceşti mesajul operelor dramatice. Pe linia întruchipării unor eroi revoluţionari şi a unor personaje care exprimă tendinţa principală în mersul societăţii noastre spre comunism, se înscriu izbutitele creaţii ale unor actori, ca George Calboreanu (în Mihai Buznea din *Anii negri* la Teatrul Naţional din Bucureşti), Grigore Vasiliu-Birlic (în Toma Căbulea din *În Valea Cucului* la Teatrul Naţional din Bucureşti), Ştefan Ciubotăraşu (în Vlaicu Lipan din *Vlaicu şi feciorii lui* la Teatrul Municipal), Marton Janos (în rolul Spiridon Biserică din *Mielul turbat* la Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare), Toma Caragiu (în comunistul Vintilă Gîrţu din *Explozie întîrziată* la Teatrul de Stat din Ploeşti) şi altele.

Alte roluri ale pieselor originale din această perioadă au prilejuit realizări artistice deosebite unor actori, ca Ionescu-Gion (în judecătorul Dragomir din spectacolul *Dacă vei fi întrebat* la Teatrul Municipal), Constantin Bărbulescu (în Cuza Vodă din piesa cu acelaşi nume la Teatrul Naţional din Bucureşti), Niky Atanasiu şi Hristu Nicolaide (în Bartolomeu Moţoc şi — respectiv — Pompilian din *Partea leului* la Teatrul Tineretului), Irina Răchiţeanu, Valeria Gagialov, Silvia Popovici, Aurel Munteanu (în *Surorile Boga* la Teatrul Naţional din Bucureşti). În acelaşi spectacol, actrița Eugenia Popovici a demonstrat cum se poate realiza o mare creație dintr-un rol așa-zis „mic", numai de cîteva replici, atunci cînd actorul depune pasiune, talent, fantezie creatoare.

Nu este întîmplător faptul că spectacolele care au cucerit aprecierile publicului prin valoarea concepției regizorale sînt, de cele mai multe ori, și acelea în care interpretările actoricești au atins o maximă expresivitate. Căutările regizorilor în direcția unei îmbogățiri a imaginii scenice sînt încununate de succes atîta vreme cît ele sînt puse în slujba valorificării operei dramatice, stimulînd natura creatoare a actorului și creîndu-i ambianța favorabilă une trăiri organice a personajului.

Atunci însă cînd regizorul părăsește calea principială a artei realiste, transformînd mijlocul într-un scop și căutînd inovația de dragul originalității cu orice preț, se ajunge la nereușite artistice, la spectacole lipsite de putere de emoționare, în care ideile textului dramatic se pierd sub falsa strălucire a efectelor exterioare. Tehnica de scenă a progresat în ultima vreme și în țara noastră, venind în sprijinul realizării unei mai mari expresivități a spectacolului de teatru cu mijloacele moderne ale electricității, ale proiecției cinematografice, ale înregistrării sunetului. Cînd aceste mijloace sînt puse în serviciul ideii operei dramatice, ele ajută la dezvăluirea sensului acesteia, la concretizarea mesajului autorului. Dar uneori ele sînt folosite abuziv, și atunci ele întunecă mesajul, împiedicînd comunicarea sa către public. Scena turnantă ajută, de pildă, la dinamizarea spectacolului. Dar învîrtirea scenei la vedere, în spectacolul *Poarta* de la Teatrul de Stat din Sibiu, nu făcea decît să întrerupă cursul acțiunii pentru ca un personaj să poată ajunge să-și spună replica în dreptul „porții simbolice", fără a mări prin aceasta puterea de sugestie a simbolului însuși. Tot în spectacolul *Poarta*, de data aceasta la Teatrul de Stat din Ploești (regia : Hary Eliad), o muzică de scenă cu intonații stranii însoțea mișcarea „porții", fără a izbuti să-i întărească valoarea simbolică. Așadar, tendința spre inovare, fără a fi sprijinită pe un temeinic suport ideologic, duce la producții hibride, lipsite de viabilitate artistică.

La fel de reprobabilă este însă și tendința contrară, de adoptare a unei atitudini pasive, necreatoare, față de textul dramatic. Această atitudine dă naștere unor spectacole neinteresante, în care domnesc platitudinea și cenușiul plicticos. Din păcate, întîlnim încă pe scenele noastre destule asemenea spectacole, în care regizorul s-a mărginit la transpunerea plată a textului în mișcarea scenică, ca de pildă *Cumpăna* la Teatrul „C. Nottara" (regizor : Marius Popescu), *Ultimul tren* la Teatrul Național din Cluj (regizor : Ion Dinescu), *Ediție specială* la Teatrul Tineretului (regizor : Nicolae Massim), *Partea leului* la Teatrul de Stat Arad (regizor : Ion Deloreanu).

Întocmai cum nu ne pot satisface spectacole care nu oglindesc frămîntările creatoare, tot astfel respingem inovațiile sterile, căutările vane, originalitatea cu orice preț.

Se pune întrebarea : cum privesc conducerile și consiliile artistice ale acestor teatre obligația de onoare de a transforma piesa contemporană în cel mai bun spectacol al stagiunii ? Piesa contemporană se cuvine a fi slujită de cele mai bune forțe artistice ale teatrului, tocmai aci se cere dezvoltată la maximum și valorificată cu curaj, concepția modernă despre spectacol, în strînsă dependență de caracterul contemporan al operei dramatice, renunțîndu-se la experiențe sterile și inovări fără țel.

Soarta fiecărui spectacol cu o piesă contemporană interesează întreaga mișcare teatrală a țării ; destinul artistic al unei piese depinde adesea de valorificarea ei scenică, iar noi nu vom aprecia niciodată piesa *Partea leului* după spectacolul slab, montat în grabă, de la Teatrul de Stat din Arad, ci o vom judeca după spectacolul bun, plin de haz și de forță demascatoare, de la Teatrul Tineretului. Nici *Surorile Boga* nu poate fi apreciată după spectacolul diletant de la Teatrul de Stat din Pitești (regia Ovidiu Georgescu), sau după spectacolul slab pe care Teatrul de Stat din Constanța (regia Val. Mugur) l-a adus în turneu la București, ci după spectacolul convingător, bogat în idei, pe care l-a prezentat Teatrul Național din București (regia Moni Ghelerter). Cerem tuturor factorilor care răspund de bunul mers al instituțiilor noastre ca factura generală a spectacolului cu piesa contemporană, și în primul rînd cu piesa romînească, să fie artistică, foarte atrăgătoare și interesantă, într-o sinteză scenică exemplară. Piesa romînească de actualitate se cuvine a fi încredințată celor mai buni regizori și slujită de cei mai înzestrați actori. Piesei romînești de actualitate i se cuvin cele mai bune condiții de lucru, de la începutul repetițiilor pînă la premieră, și apoi pînă la epuizarea spectacolului, pentru că numai astfel, pusă în valoare prin toate mijloacele specifice artei scenice, piesa contemporană își concretizează puterea educativă.

Considerăm o lipsă gravă a acelor conduceri de teatre care și-au neglijat îndatoririle față de dramaturgia contemporană. Vom da un exemplu dintre cele mai concludente: Teatrul „C. Nottara". Deși la fixarea repertoriului stagiunii 1958—1959 s-a stabilit ca piesa *Cumpăna* să fie montată de unul din regizorii experimentați ai teatrului, ea a fost încredințată unui asistent de regie care a fost nevoit să „scoată" spectacolul în trei săptămîni. Este adevărat că din acest lucru conducerea teatrului a tras unele învățăminte în ceea ce privește durata pregătirii unui spectacol: a doua piesă originală de actualitate, *Ferestre deschise*, nu s-a mai pregătit în trei săptămîni, ci în... patru luni și jumătate. Deși premiera fusese inițial proiectată pentru sfîrșitul lunii februarie, ea a fost amînată succesiv pentru începutul lui martie, apoi pentru 20 aprilie, 1 mai, 9 mai, pentru ca în fine să aibă loc la 21 mai, într-un anonimat total, cu o publicitate defectuoasă — premieră la care nici măcar programe de sală nu existau.

Neglijență condamnabilă față de punerea în scenă a pieselor originale au manifestat și alți directori de teatru, care au găsit cu cale să întreprindă „experiențe", încredințînd piesele originale unor regizori începători, sau folosind piesa originală drept soluție pentru rezolvarea problemei „balastului", distribuind aici actori care în alte piese nu-și găsesc roluri.

Amintim acestor directori un adevăr binecunoscut, și anume că nereușita unui spectacol împiedică comunicarea limpede și profundă a conținutului ideologic-poetic al operei dramatice slăbindu-i eficiența educativă, pervertind gustul publicului. Un spectacol slab cu o piesă originală pune adesea în cumpănă însăși valoarea operei. Spectacolele cenușii, plate, inexpresive, îndepărtează publicul de teatru și de dramaturgia contemporană.

Căutările creatoare în domeniul regiei și scenografiei sînt necesare, în general, în arta noastră teatrală. Ele sînt cu atît mai necesare în direcția valorificării scenice a dramaturgiei originale, pentru exprimarea în imagini puternice, cu adevărată pasiune partinică, a patosului revoluționar al zilelor noastre. O atitudine creatoare în punerea în scenă a unui spectacol trebuie să caracterizeze aportul regiei și în ce privește lucrările dramaturgiei clasice. Să renunțăm la formulele regizorale prăfuite, fără teama de a fi acuzați că nu respectăm tradiții; să le înlocuim cu o viziune care să pună în valoare, mai ales, acele idei prin care aceste lucrări se încadrează în contemporaneitate.

Analizînd activitatea din stagiunea 1958—1959 a teatrelor dramatice, precum și din constatările făcute cu prilejul deschiderii stagiunii și al spectacolelor cu piese sovietice prezentate în cadrul săptămînii teatrului sovietic, se observă că în general arta spectacolului nu ține pasul cu cerințele mereu crescînde ale spectatorilor, cu sarcinile puse în fața mișcării teatrale în etapa actuală de construcție a socialismului în țara noastră.

LOCUL PIESEI ORIGINALE ÎN REPERTORIU ȘI PROGRAMAREA EI

Repertoriul stagiunii 1959—1960 a fost alcătuit, în linii generale, cu spirit de răspundere dovedind în ansamblu o mai justă orientare a teatrelor și o îndrumare mai temeinică și mai competentă din partea secțiilor de învățămînt și cultură ale sfaturilor populare, care au depășit faza avizării formale a repertoriului, încît în acest an au contribuit în mod substanțial la îmbunătățirea propunerilor făcute de teatre, la alcătuirea unui repertoriu tinzînd să satisfacă nevoile specifice ale publicului spectator din orașul și regiunea respectivă, repertoriu mai apropiat de posibilitățile artistice și materiale ale teatrului. Din totalul de 280 de premiere prevăzute în repertoriul aprobat, după ce în prealabil a fost discutat cu conducerile teatrelor și reprezentanți ai sfaturilor populare la Direcția Teatrelor, *110 premiere sînt cu lucrări romînești* (64 de piese ale autorilor contemporani, 22 de piese ale clasicilor noștri și ale autorilor dintre cele două războaie, 24 de locuri libere pentru noile lucrări ce vor apărea), *70 de premiere cu piese sovietice și clasice ruse* (54 de piese ale autorilor sovietici și 16 piese ale clasicilor), *48 de premiere cu piese clasice universale*, *32 de piese din țările de democrație populară* (unele teatre nu și-au fixat titlul respectiv, urmînd să facă propuneri ulterioare), *20 de premiere cu lucrări ale scriitorilor progresiști din Occident.*

Apreciind componența — din acest punct de vedere — a repertoriului stagiunii 1959—60, considerăm că el este bine structurat.

Trebuie să atragem atenția conducerilor teatrelor și secțiilor de învățămînt și cultură că nu a fost respectat termenul de trimitere a propunerilor de repertoriu cu avizele respective, așa cum prevede legea teatrelor, și din această cauză Direcția Teatrelor, la rîndul ei, s-a făcut vinovată de nerespectarea prevederilor normelor în vigoare (Secția de învățămînt și cultură a Sfatului Popular al Capitalei a întîrziat mult cu definitivarea propunerilor de repertoriu pentru teatrele din București). Aceste deficiențe trebuie remediate printr-o preocupare permanentă a teatrelor, a secțiilor de învățămînt și cultură ale sfaturilor populare și a Direcției Teatrelor în vederea studierii și selecționării din timp a pieselor ce urmează să intre în vederile teatrelor pentru alcătuirea viitorului repertoriu.

De asemenea, ținem să arătăm aici că nici unul din teatrele noastre nu a ținut seamă de indicațiile date în legea teatrelor cu privire la repertoriul de perspectivă al teatrului. Lucrul acesta dovedește o preocupare insuficientă din partea directorilor de teatre pentru profilul specific și dezvoltarea artistică viitoare a instituției.

În repertoriul stagiunii 1959—60 figurează 32 de titluri de piese originale cu tematică contemporană. O parte din ele sînt jucate în 5—6 sau chiar 7 teatre, cum e cazul pieselor *Surorile Boga* de H. Lovinescu, *Explozie întîrziată* de Paul Everac, *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius, *Partea leului* de C. Teodoru. De asemenea, sînt programate piese ca *Ziariștii* de Al. Mirodan, *Ediție specială* de Mariana Pîrvulescu, *Arcul de triumf*, *Mielul turbat* și *Anii negri* de A. Baranga, *În Valea Cucului* de M. Beniuc, *Arborele genealogic* și *Trei generații* de Lucia Demetrius, *Răzeșii lui Bogdan* de E. Maftei, *Ultimul mesaj* de L. Fulga, *Ferestre deschise* de Paul Everac, *Nuntă mare* de Simion Magda, *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian, *Orașul fără istorie* de V. Bîrlădeanu și multe altele.

În afară de aceasta, 24 de teatre și-au rezervat locuri libere pentru introducerea în repertoriu a pieselor originale noi, care vor apărea în cursul stagiunii.

Orientarea repertoriului unui teatru nu este determinată numai de premierele pe care teatrul le prezintă într-o stagiune, ci și de modul în care piesele sînt programate în repertoriul curent. Programul ideologic-artistic al teatrului se valorifică numai în contactul permanent cu cît mai mulți spectatori. De aceea, sarcina stimulării și îndrumării creației originale trebuie să se îndeplinească în aceeași măsură cu sarcina promovării creației. Prezența predominantă a piesei originale contemporane în repertoriu determină eficacitatea educativă a activității teatrului, definindu-i profilul și stimulînd forțele creatoare ale colectivului.

În ultima vreme, unele măsuri organizatorice, precum și înțelegerea mai adîncă dovedită de către conducerile teatrelor a caracterului politic al muncii lor, au avut drept rezultat o mai mare răspîndire a pieselor originale în repertoriu. Sarcina reprezentării a cel puțin două piese originale contemporane pe stagiune a intrat în practica curentă a tuturor teatrelor țării. În această stagiune, repertoriul multor teatre conține chiar trei premiere originale.

În programarea pieselor originale în repertoriul curent s-au obținut de asemenea succese. În repertoriul de anul acesta al teatrului din Orașul Stalin, piesa originală s-a bucurat de o deosebită atenție, întrunind un număr de reprezentații care depășește 60% din repertoriul jucat. La Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare observăm de asemenea cifre îmbucurătoare la piese ca *Mielul turbat* și *Nuntă mare*. Teatrul Muncitoresc C.F.R. a ajuns la 67 de reprezentații cu *Răzeșii lui Bogdan*, piesă cu care a întreprins un lung turneu. La același teatru însă, se observă în repertoriul curent o mare disproporție între programarea pieselor originale contemporane și a celorlalte piese străine sau aparținînd dramaturgiei noastre din trecut. În repertoriul curent al teatrului există prea puține piese cu tematică contemporană. Promovarea unor piese originale slabe în stagiunile trecute, piese care n-au supraviețuit unei stagiuni, a avut drept rezultat sărăcirea repertoriului permanent al teatrului de piesele cu tematică actuală. Teatrul Muncitoresc C.F.R. trebuie să-și justifice numele, să-și precizeze profilul prin introducerea cu precădere în repertoriu a unor piese care să abordeze problemele specifice populației muncitorești din care își recrutează spectatorii.

O programare în general justă a pieselor originale găsim la Teatrul Tineretului. Teatrul trebuie să ia însă măsuri de împrospătarea repertoriului său curent, în care figurează spectacole degradate. De asemenea, nu putem fi mulțumiți nici de felul în care acest teatru își îndeplinește sarcina de a se adresa tineretului. Pe scena Teatrului Tineretului nu prind viață destule piese care să oglindească contribuția specifică a tineretului la construirea socialismului, care să aducă în fața spectatorilor năzuințele, problemele tineretului din fabrici, de pe ogoare, din școli şi institute de învăţămînt superior. De asemenea, încercările de a avea un repertoriu care să se adreseze exclusiv copiilor trebuie să se transforme în acţiuni hotărîte. Este, de asemenea, de remarcat, numărul mic al reprezentaţiilor cu piese originale la teatre ca : Maghiar-Cluj, Sf. Gheorghe, Teatrul de Stat din Timişoara etc.

Lipsurile constatate în promovarea dramaturgiei originale în repertoriul curent dovedesc că mai există conduceri de teatre care se achită formal de sarcinile lor. La unele teatre programarea pieselor în repertoriul săptămînal nu este determinată de criteriul politic-ideologic, ci de criteriul comercial, piesele aşa-zise „de casă" trecînd înaintea celor cu un program ideologic bine definit. Bineînţeles că nu trebuie neglijat nici aspectul economic al activităţii teatrelor, *dar în primul rînd trebuie să se ţină seamă de funcţia educativă a teatrelor noastre.* Munca de popularizare a pieselor originale se desfăşoară adesea defectuos. Nu putem fi de acord, de pildă, cu criteriul după care Teatrul Municipal a reprezentat piesa *Recolta de aur* numai de 19 ori, în timp ce piesei *Tache, Ianke şi Cadîr* i-a acordat 141 de reprezentaţii, cea dintîi fiind premieră în stagiunea trecută, iar cea de a doua reluare. Justificarea teatrului că *Recolta de aur* nu atrage publicul nu este valabilă, cînd e ştiut că în puţinele deplasări ale teatrului la ţară, piesa a fost primită cu multă însufleţire. Ce a împiedicat oare teatrul să facă mai multe deplasări cu această piesă, care vorbeşte despre creşterea conştiinţei socialiste în rîndurile ţăranilor colectivişti ? A merge în întîmpinarea publicului, a face ca spectacolele cu teme contemporane să pătrundă cît mai adînc în rîndurile oamenilor muncii, este o sarcină de bază a teatrului.

De aci, necesitatea realizării de către teatre a unui contact mai strîns cu spectatorii. În cadrul unor consfătuiri special organizate se poate înregistra mai deplin ecoul pe care-l produce o piesă. Piesele care abordează aspecte ale vieţii şi activităţii specifice muncitorilor să fie supuse adevăratului examen prin organizarea unor spectacole în incinta întreprinderilor, iar piesele care aduc pe scenă aspecte ale satului în drum spre socialism să fie jucate în mediul rural. Să cerem după aceea părerea spectatorilor şi mai ales să ţinem seamă de ea.

Trebuie să spunem că, uneori, programarea unei piese de prea puţine ori în repertoriul curent se datoreşte cu adevărat faptului că piesa trezeşte un prea slab ecou în conştiinţa spectatorilor, că ea nu izbuteşte să-i emoţioneze, să-i atragă, să-i convingă. Piesele slabe, lipsite de viaţă, de caractere puternice, de situaţii emoţionante, sînt primite cu răceală de public şi îşi încetează existenţa după cîteva reprezentaţii anemice. Programarea unor asemenea piese de mai multe ori nu are sens. Teatrul cu săli goale încetează de a mai fi teatru — însăşi raţiunea de a fi a teatrului sînt spectatorii.

Este necesar de aceea ca teatrele, împreună cu autorii, să-şi sporească eforturile pentru dezvoltarea măiestriei, pentru realizarea unor piese cît mai corespunzătoare — prin tematica lor actuală, prin poziţia partinică şi valoarea lor artistică — exigenţelor crescînde ale spectatorilor. Tema contemporană nu este suficientă pentru a justifica promovarea unei lucrări dramatice. Este necesar ca această temă să fie exprimată în imagini artistice puternice, care să influenţeze spectatorii prin forţa lor emoţională.

Sînt încă multe probleme care ar trebui discutate pentru a li se găsi căile cele mai juste de rezolvare, în folosul teatrului şi al publicului nostru. Căile de îmbunătăţire a atmosferei creatoare din teatre, prin întărirea disciplinei şi a conştiinţei responsabilităţii, căile de strîngere a legăturilor între teatre şi spectatori, chezăşie a creşterii eficienţei educative a teatrului în rîndurile oamenilor muncii, raporturile între teatre şi organele locale ale puterii de stat — iată numai cîteva din problemele care preocupă astăzi pe activiştii din domeniul teatrului şi de a căror rezolvare atîrnă, în bună măsură, dezvoltarea teatrului nostru pe drumul unei depline slujiri a intereselor poporului. Socotim însă că e mai bine să ne concentrăm în această consfătuire asupra problemelor de creaţie, hotărîtoare pentru dezvoltarea mai departe a artei noastre teatrale.

S-a deschis o nouă stagiune sub semnul celei de a 15-a aniversări a eliberării ţării noastre. Eforturile teatrelor de a închina acestei măreţe sărbători spectacole noi, inspirate din realitatea contemporană, au dat în cea mai mare parte roade. Anul al 16-lea al teatrului nostru eliberat trebuie să găsească pe artiştii teatrelor noastre mobilizaţi în bătălia pentru realizarea unor spectacole noi, care să transmită spectatorilor suflul revoluţionar al zilelor noastre. Teatrul nostru înaintează cu certitudine spre precizarea profilului său de teatru al actualității, teatru al construcției socialiste.

Toate aceste premise ale noii stagiuni obligă pe toți slujitorii teatrului din țara noastră la o creștere a sentimentului responsabilității pentru destinele teatrului nostru. Aceste destine sînt strîns împletite cu destinele întregii țări, cu interesele poporului nostru. Iar legătura aceasta cu interesele maselor muncitoare se realizează în primul rînd pe calea dramaturgiei contemporane, capabilă a comunica spectatorului adevărurile epocii noastre.

Așadar, o primă sarcină pe care noua stagiune o ridică în fața conducerilor teatrelor este aceea a îmbogățirii repertoriului original cu piese noi, inspirate din viața de azi a poporului nostru muncitor.

În repertoriu există încă multe locuri goale, care așteaptă să fie completate cu noile piese originale, aflate acum pe șantier. O serie de piese se află în lucru la teatre.

Din păcate, nu putem considera că perspectivele imediate ale șantierului dramaturgiei sînt satisfăcătoare. Spectatorii așteaptă piese noi, inspirate din avîntul constructiv al oamenilor muncii din toate domeniile de activitate, piese care să dezbată problemele actuale ale luptei pentru construirea socialismului, pentru făurirea noii conștiințe, a noii etici, a noilor relații socialiste. Pentru realizarea acestor piese la un nivel corespunzător exigențelor sporite ale constructorilor socialismului, este necesară intensificarea activității tuturor factorilor răspunzători de orientarea și bunul mers al teatrului nostru, într-o strînsă colaborare creatoare. Este necesar ca dramaturgii înșiși să-și privească munca cu mai multă răspundere, cu conștiința înaltei lor misiuni educative. Este necesar ca între teatre și autori să se dezvolte acele relații principiale, bazate pe stima și încrederea reciprocă, prielnice unei colaborări cu adevărat creatoare. Este necesar ca în munca de stimulare și îndrumare a creației originale să se concentreze cele mai bune forțe ale colectivelor teatrale, care pot sprijini munca autorilor pentru dobîndirea unei mai mari măiestrii.

Eficiența educativă a teatrului își are izvorul nu numai în actualitatea temelor tratate, ci și în măiestria cu care sînt realizate aceste teme. Considerăm că, odată cu bătălia pentru preponderența temei contemporane în repertoriu, stagiunea aceasta trebuie să cuprindă bătălia pentru atingerea unui nivel superior de măiestrie artistică, atît în dramaturgie, cît și în arta spectacolului. Precizăm că prin măiestrie nu înțelegem numai bogăția și originalitatea mijloacelor de expresie. Sub termenul acesta complex înțelegem, deopotrivă, profunzime ideologică, orientare limpede, combativitate partinică și expresivitate artistică.

Actualitatea, profunzimea și bogăția conținutului ideologic, exprimat cu mijloace scenice sugestive și emoționante, vor avea desigur drept rezultat creșterea influenței teatrului în rîndurile spectatorilor. Dar teatrul nu trebuie să aștepte pasiv ca spectatorii să-i umple sala. El trebuie să meargă în întîmpinarea lor, să-i atragă prin mijloace variate, să-i intereseze.

În curînd va avea loc un eveniment de seamă în viața țării noastre: Congresul al III-lea al Partidului Muncitoresc Romîn. Teatrul nostru își va da raportul în fața partidului și a poporului întreg, de felul în care a răspuns nobilei sarcini de a educa conștiința omului muncii, constructor al socialismului. Să ne pregătim pentru acest raport, cu noi spectacole pătrunse de suflul revoluționar al contemporaneității. Să aducem teatrul nostru la nivelul cerut de măreața epocă în care trăim, epocă în care însușirile cele mai de preț ale omului au atins înălțimi necunoscute încă în istoria omenirii; epocă în care perspectivele realizării păcii între popoare deschid în fața omului porțile unui viitor fericit — epoca socialismului și a comunismului.

CERINŢE LA O NOUĂ ETAPĂ A TEATRULUI NOSTRU

Tradiţionala Consfătuire a oamenilor de teatru a avut loc, anul acesta, în plină desfăşurare a activităţii teatrale, în mijlocul unei stagiuni începută sub auspiciile festive ale aniversării eliberării patriei noastre de sub jugul fascist.

Lucrările Consfătuirii au urmărit o dezbatere creatoare în jurul problemelor fundamentale care condiţionează mersul înainte al teatrului nostru şi satisfacerea exigenţelor artistice şi ideologice crescînde ale publicului. Printre acestea, stimularea şi mai ales ridicarea dramaturgiei originale la un cît mai înalt nivel artistic, creşterea calitativă a artei spectacolului în teatre.

Din rapoartele prezentate în faţa Consfătuirii, ca şi din luările de cuvînt, a reieşit cu pregnanţă că esenţial teatrului nostru de azi este caracterul său militant, partinic, fructificat prin metoda realismului socialist. Acest caracter militant este definit în primul rînd de repertoriul teatrelor noastre, orientat cu precădere către promovarea pieselor originale, care răspund cerinţelor educării socialiste a oamenilor muncii, ca şi către promovarea acelor piese din dramaturgia străină, capabile şi ele să transmită, în public, un mesaj înaintat, în forme artistice cît mai convingătoare. Fermitatea ideologică a slujitorilor teatrului şi sprijinul material neprecupeţit, asigurat de partid şi guvern, au putut determina în arta noastră afirmarea crescîndă a valorilor regizorale şi actoriceşti de care dispune teatrul nostru, nenumăratele succese repurtate de teatrul nostru în diferite împrejurări, atît înlăuntrul graniţelor ţării, cît şi dincolo de hotare. Atenţia activă cu care masele largi de spectatori îmbrăţişează mişcarea noastră teatrală, stimulează pe de altă parte şi menţine mereu vie în faţa făuritorilor spectacolelor, conştiinţa datoriei lor artistice, sociale, patriotice. Pe linia încrederii în capacităţile creatoare ale artiştilor noştri, s-a căutat de altfel, la Consfătuire, să se precizeze verigile principale de care depinde dezvoltarea viitoare a teatrului nostru.

Dezbaterile Consfătuirii au detaliat problemele expuse în cele două rapoarte, accentul căzînd asupra problemelor dramaturgiei originale, a muncii teatrelor cu autorii, asupra creaţiei regizorale şi a răspunderii conducerilor de teatre în faţa sarcinilor care le revin. O seamă de aspecte concrete ale politicii teatrale, precum problema repertoriului, a creşterii calificării profesionale a actorilor, au ocupat de asemenea un loc însemnat.

Nu putem totuşi să trecem cu vederea faptul că, deşi ordinea de zi a problemelor a fost judicios întocmită şi rapoartele au stabilit cu precizie aceste cîteva puncte fundamentale de reper, o seamă de participanţi la Consfătuire au dovedit o anumită uşurătate în tratarea lor. S-a constatat, în respectivele luări de cuvînt, o anumită preocupare practicistă, o neglijare a bazelor teoretice ale problemelor menite a fi dezbătute. Unii vorbitori s-au pierdut în chestiuni mărunte, de îngust interes local ; alţii s-au lansat în polemici cu caracter personal şi ocazional, scăzînd prin aceasta nivelul discuţiilor. S-ar fi cerut dramaturgilor şi regizorilor care au luat (şi mai ales celor care n-au luat) cuvîntul, o poziţie mai decisă, mai angajată, faţă de sarcinile ce le stau în faţă, ca şi un mai profund caracter autocritic în analiza activităţii lor de pînă acum. Oricum — după cum a subliniat în cuvîntul său de încheiere tovarăşa Constanţa Crăciun, adjunct al ministrului Învăţămîntului şi Culturii — recenta Consfătuire pe ţară a oamenilor de treatru a scos în evidenţă forţele însemnate de care dispune mişcarea noastră teatrală, forţele capabile să asigure o necontenită sporire a valorilor ideologice şi artistice din teatrul nostru, resursele creatoare care mai dăinuie deocamdată latente şi care se cer trezite şi folosite, cît mai grabnic şi cît mai rodnic.

***

Problema dramaturgiei originale, a căilor ei de creştere, a constituit un capitol de frunte în agenda discuţiilor. Raportul Direcţiei Teatrelor, care stabileşte sarcini importante colectivelor în îndeplinirea riguroasă a îndatoririlor faţă de dramaturgia originală, cît şi raportul Secţiei de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, pătruns de severe considerente critice la adresa ultimelor realizări ale dramaturgiei noastre, au constituit, în această direcţie un autorizat punct de plecare, deşi, după cum au arătat unii dintre participanţii la discuţie în problemele creaţiei dramatice, raportul Secţiei de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor a privit cu insuficientă atenţie piesele aparţinînd unor scriitori din alte regiuni ale ţării, precum a arătat şi un interes scăzut faţă de piesele într-un act.

Referindu-se la ambele aspecte ale problemei, adică, pe de o parte, la legătura scriitorilor cu viaţa şi la măiestria creaţiei lor, iar, pe de altă parte, la necesitatea ca teatrele să întîmpine pe dramaturgi cu interes şi dragoste, ajutîndu-i în creaţie, numeroşi participanţi au subliniat că faţă de creşterea cantitativă a producţiilor dramatice din ultima vreme, publicul e îndreptăţit să aştepte lucrări şi calitativ deosebite, care să oglindească în formele artistice cele mai expresive, aspectele cele mai semnificative ale realităţii de azi şi trăsăturile cele mai noi, înaintate, ale celor ce construiesc socialismul. De pildă, I. Neleanu, directorul Teatrului de Stat din Oraşul Stalin, a arătat că noile piese trebuie să aducă în scenă lupta şi eforturile constructive ale clasei muncitoare, să înfăţişeze conflicte puternice, interesante, proprii zilelor noastre, pentru ca, într-adevăr, influenţa lor să fie activă, pozitivă, asupra publicului muncitoresc. Pe aceeaşi linie, în cuvîntul său, directorul general al Artelor, Virgil Florea, s-a oprit cu insistenţă la imperioasa necesitate de cunoaştere a vieţii de către dramaturg. Combătînd unele tendinţe (exprimate şi în Consfătuire) de orientare spre teme brute, de „producţie", tovarăşul Virgil Florea a subliniat că nu interesează piesele pe „teme despre turnarea oţelului sau şutul în mină; avem nevoie de piese despre oameni noi, înaintaţi, constructori ai socialismului". Au răsunat apoi cîteva propuneri concrete, în vederea unei legături permanente, necesare, eficiente, a dramaturgilor cu viaţa şi cu preocupările oamenilor muncii. Printre altele, alăturarea unor scriitori la munca instructorilor artistici din brigăzile de agitaţie şi echipele teatrale din întreprinderi. În aceeaşi problemă — a legăturii scriitorilor cu viaţa — a fost orientat şi cuvîntul tînărului dramaturg Dorel Dorian, care a insistat asupra eroului pozitiv şi asupra necesităţii reflectării lui profunde, pregnante, pe scenă.

De asemenea, forma expresiei dramatice, menită să exprime conţinutul nou, revoluţionar, al vieţii noastre, a preocupat în mod susţinut pe vorbitori. Academicianul Zaharia Stancu, directorul Teatrului Naţional „I. L. Caragiale", şi artistul emerit Radu Beligan, insistînd asupra acestei importante probleme, au criticat neglijenţa în elaborarea textelor dramatice, munca nefinisată, făcută în pripă şi cu uşurătate, demonstrînd că o atare uşurătate nu poate duce decît la împliniri formale, nedorite. Unitatea dintre profunzimea conţinutului de idei şi forma artistică corespunzătoare se realizează prin manifestarea vie a spiritului partinic al scriitorilor, consideră Radu Beligan. Lipsa spiritului de partid în creaţie duce la mediocritatea tratării şi la conflicte artificiale în dramaturgia noastră, generează un „realism al banalităţilor", adică o oglindire întîmplătoare a suprafeţelor, lipsită de valoare tipică — a demonstrat vorbitorul, subliniind în acelaşi timp necesitatea căutării, în dramaturgie ca şi în arta spectacolului, a „pulsului vieţii noi".

Problemele inovaţiei, ale mijloacelor de expresie noi, care se rezolvă efectiv numai printr-o concordanţă deplină cu conţinutul dramatic şi cu cerinţele artistice ale contemporanilor noştri, au fost dezbătute în strînsă legătură cu necesitatea unei mai trainice preocupări a Secţiei de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor în această direcţie. Multe din piesele recente nu au făcut decît tîrziu obiectul unui sprijin creator din partea secţiei de dramă, după cum realizările scenice cu respectivele piese n-au stat consecvent în atenţia acestei secţii. „Fără cel dintîi dramaturg, nu ar fi existat teatru", a spus, pe bună dreptate, dramaturgul Mihail Davidoglu, oprindu-se asupra greutăţii cuvîntului şi funcţiei autorilor dramatici, în dezbaterea problemelor esenţiale ale teatrului. În ciuda acestei observaţii judicioase, s-a remarcat în zilele Consfătuirii că cuvîntul scriitorilor de teatru s-a făcut prea puţin auzit. Puţinii dramaturgi care au luat parte la dezbateri n-au adîncit teoretic şi n-au deschis perspective de rezolvare a problemelor fundamentale ale scrisului lor, nu au adus o contribuţie substanţială în limpezirea unor chestiuni spinoase, care frînează încă creaţiile multor dramaturgi începători sau chiar consacraţi. Scriitorii de teatru rămîn de aceea datori, nu numai pe planul viitoarelor lor creaţii, dar şi pe planul dezbaterilor teoretice menite să ducă la lămurirea propriilor lor probleme de creaţie, la înlăturarea cauzelor care mai ţin în loc desfăşurarea fanteziei şi posibilităţilor creatoare.

Teatrelor le revine o răspundere înaltă și precisă în ușurarea procesului de creație al dramaturgului, în confruntarea cu viața a lucrărilor lui, în desăvîrșirea lor scenică. Ridicînd în această privință problema exigenței, criticul A. Băleanu și-a exprimat dezacordul față de unele practici care, în munca teatrelor cu autorii, duc la manifestări gratuite, marcate prin îndepliniri formale, de termene, dar lipsite de rodnicie față de public. Nucleul vital al colaborării creatoare cu dramaturgul a fost și rămîne teatrul. De prezența și eficiența piesei originale în repertoriu depinde în cea mai mare măsură caracterul util al activității teatrului respectiv, deoarece spre desăvîrșirea dramaturgiei contemporane converg principalele preocupări și răspunderi ale conducerii, secretariatului literar și colectivului artistic.

La acest capitol, discuțiile Consfătuirii au fost mai rodnice. În teatre s-a încetățenit în ultimul timp un curent de opinie sănătos, favorabil sprijinirii dramaturgiei originale, în linii mari manifestîndu-se un interes mai activ față de creația scriitorului contemporan și față de transpunerea scenică a piesei romînești. S-au semnalat unele rezultate pozitive în munca teatrelor cu autorii, atît în București, cît și în teatrele din regiuni. Artista poporului, Lucia Sturdza Bulandra, a arătat de pildă că Teatrul Municipal dovedește o adevărată, entuziastă și susținută politică de promovare a dramaturgiei originale, că, în preocuparea aceasta, teatrul condus de d-sa și-a cîștigat în jurul său un cerc viu de scriitori-colaboratori. Dar, în etapa de lucru care ne stă în față, se cuvine să adîncim cu mai multă stăruință această colaborare, să dovedim un interes mai exigent și mai stimulator față de dramaturgia originală. Pe bună dreptate, referindu-se la fermitatea poziției teatrului în fața piesei promovate de el, scriitorul Horia Lovinescu a remarcat: „Un teatru nu trebuie să joace o piesă în care nu crede cu fermitate, pe care nu este decis să o slujească și să o popularizeze cu toate mijloacele pe care le are la îndemînă; pentru că, în felul acesta, se poate ivi și o situație cînd împlinirea acelui punct primordial al programului nostru — promovarea dramaturgiei originale — să fie împlinit în mod convențional". La atari „întîmplări" s-au referit și alți vorbitori, arătînd că lipsa de fermitate a teatrului față de piesă atrage după sine apariția (și dispariția) „spectacolelor de o zi", ca și a acelor producții slabe, criticate în presă și neîmbrățișate de public, pentru care în mod nejustificat se cheltuiește efortul creator al colectivului.

O vină principală o au aici, printre alți factori de răspundere din teatre, secretariatele literare, care, pe alocuri, prin lipsa de competență și de nivel ideologic corespunzător, ori prin spirit rutinier sau lipsă de pasiune, deservesc cauza dezvoltării dramaturgiei originale. Semnificativ este și faptul că punctul de vedere al secretarilor literari s-a făcut auzit doar printr-un singur reprezentant al lor, iar acesta a adus prea puține contribuții lămuritoare privind munca acestui factor important în stimularea și orientarea dramaturgiei originale. Activitatea secretarilor literari pretinde în viitorul apropiat o amplă și profundă dezbatere, în care să se delimiteze riguros sarcinile acestora și funcțiile esențiale ale atribuțiilor lor.

Pentru înlăturarea lipsurilor și înviorarea muncii teatrelor cu autorii, s-au adus în Consfătuire o serie de propuneri teoretice și practice, care odată îndeplinite vor trebui să asigure, încă în această stagiune, acoperirea celor „24 de locuri albe", existente în repertoriul actual, cu noi și valoroase creații dramatice. Una din aceste propuneri — primită cu deosebit interes — a fost descentralizarea muncii cu autorii, realizarea ei la nivelul și competența teatrelor respective. Aceasta va duce, în primul rînd, pe dramaturgi la o cunoaștere mai profundă a problemelor scenei, a structurii colectivului pentru care lucrează și totodată va contribui la sporirea răspunderii conducerilor teatrelor.

***

Consfătuirea oamenilor de teatru a acordat un interes deosebit și problemelor legate de arta spectacolului. Desigur că, în teatrul nostru, s-au realizat spectacole valoroase, cu care ne mîndrim, spectacole apreciate și dincolo de hotare, și neîndoios că arta spectacolului reușește să convingă spectatorii datorită unei atitudini creatoare active, față de text, precum și datorită folosirii unor mijloace artistice eficiente în valorificarea mesajului pieselor respective. Nu se poate vorbi de o stagnare în dezvoltarea artei scenice, așa cum — pripit — s-a încercat a se arăta de către un vorbitor. Totuși, regia oferă, la o analiză atentă, extinsă asupra întregii mișcări teatrale, tabloul unor frecvente inegalități, tabloul unui grafic valoric sinuos, ceea ce dovedește că energiile artistice din acest sector nu dau cu consecvență măsura corespunzătoare întregii lor capacități creatoare. Însăși inegalitatea realizărilor în materie de spectacole este una din dovezile cele mai concludente că oamenii de artă care lucrează în sectoarele teatrale au rezerve mari și prețioase de forță creatoare. Ca să ajungă la deplină înflorire și să răspundă exigențelor crescînde ale publicului, aceste forțe trebuie însă trezite și activate. Consolidarea spiritului de partid în creația regizorală, mai cu seamă, este unul din factorii esențiali în propășirea regiei teatrului nostru realist-socialist. Numai atitudinea ferm militantă, de pe cele mai înalte poziții ale contemporaneității socialiste, poate asigura crearea unui spectacol în consonanță cu ideile și cerințele actualității. Eșecurile în activitatea regizorală, constatate în diferite prilejuri, derivă din insuficienta angajare a regizorilor respectivi în valorificarea pentru actualitate a problematicii piesei; derivă din absența unei frămîntări creatoare, din adoptarea unei atitudini indiferente de către unii regizori față de mesajul piesei pe care și-au propus s-o valorifice scenic. Existența unor spectacole monotone, plate, inexpresive, în unele teatre (care, cu alte prilejuri, au știut să ofere realizări pătrunse de un autentic suflu de artă), ca și apariția de spectacole cenușii în activitatea unor regizori (care au știut și ei să dovedească în alte împrejurări fantezie creatoare, bogăție de gîndire) presupun instaurarea unui spirit rutinier, funcționăresc, în munca respectivilor artiști și a respectivelor teatre, spirit care trebuie combătut cu înverșunare și consecvență. Numeroși vorbitori au cerut, în fața plenarei, să se declare război unor astfel de spectacole, să se iște împotriva lor un curent de opinie printre cadrele artistice din teatre. „Să venim cu idei noi, cu inovații, cu căutări creatoare, nu căutări numai de dragul de a căuta“. Să se vadă în regie poziția partinică a regizorului, dorința lui ca ideile piesei să ajungă la spectator, ca spectatorii să plece de la teatru cu anumite idei“, a spus Virgil Florea, directorul general al Artelor, în cuvîntul său, sintetizînd unele opinii exprimate anterior.

Alte luări de cuvînt au semnalat în unele spectacole manifestarea supărătoare a unor pedalări insistente pe elemente lăturalnice conflictului și problemelor majore. „Se încearcă uneori, în spectacolul dramatic cu gusturi învechite, atragerea unui public cu totul nou. Din conținutul piesei se încearcă să se extragă cea ce incită gustul de ieri al publicului“ — a arătat bunăoară Florin Tornea. In același sens, a vorbit și Dina Cocea, subliniind răspunderea ce revine regizorului în transmiterea fermă către public a mesajului ideologic al piesei. Un loc însemnat în dezbaterile privitoare la acest capitol a fost acordat misiunii regizorului în teatru. „Trebuie fundamentată instituția primului regizor, ca animator artistic“ — a spus criticul teatral Vicu Mîndra, arătînd că realizarea spiritului de echipă în colectivul artistic al fiecărui teatru depinde în bună măsură de acel regizor, animator al colectivului. Sarcinile sale vor avea ca obiectiv stimularea teatrelor către succese trainice și continue și combaterea spiritului funcționăresc, care mai persistă pe alocuri în teatre.

Frontul nostru teatral pretinde regizorilor o contribuție substanțială și în ceea ce privește extinderea la un nivel mai înalt a preocupărilor teoretice. Criticul Valentin Silvestru a subliniat unele aspecte ale scăderii interesului pentru dezbaterile și învățămintele teoretice în viața internă a teatrului. Absența cercurilor de studii din teatre, nivelul scăzut la care se discută în unele consilii artistice producțiile dramatice și scenice, practicismul regizoral, care a îndepărtat din activitatea multor colective dezbaterile teoretice profunde, limitarea orizontului tinerilor actori la un empirism mărunt au drept rezultat teșirea nivelului artistic al producției teatrale. Ele se datorează — acolo unde s-au constatat — în bună măsură și absenței regizorului animator din teatre. În ce ne privește, socotim această opinie oarecum exclusivistă, căci înainte de existența unui animator, fie el regizor, director sau actor, este nevoie de încetățenirea unei înalte atitudini partinice colective în teatre, este nevoie de încetățenirea unui climat general, receptiv la animare.

Revenind la problemele regiei, am constatat cu regret că, în afara unei excepții (care, și ea, a eludat sfera chestiunilor specifice), cuvîntul regizorilor nu s-a făcut auzit în Consfătuire. În jurul căilor de dezvoltare ale regiei romînești, dezbaterile teoretice au un drum deschis. Schimbul profund de experiențe, frămîntările, căutările și soluțiile se cer neapărat cunoscute pentru dezvoltarea sănătoasă și unitară a artei spectacolului. Analiza multilaterală, exigentă, științific fundamentată, a realizărilor și problemelor artei spectacolului se impune cu insistență, așteptîndu-se cuvîntul, scris sau vorbit, și al regizorilor. Paginile revistei noastre au găzduit unele puncte de vedere teoretice în dezbaterea problemelor regizorale, presa dovedindu-se a fi — și din acest punct de vedere — un factor stimulator în mobilizarea energiilor. Este în aceasta un început timid, care trebuie continuat cu mai multă profunzime și stăruință. Asociației oamenilor de teatru îi revine de asemenea un rol însemnat în organizarea discuțiilor pe teme de creație, cu efect imediat în viața teatrelor noastre. De altfel, la puține zile după încheierea lucrărilor Consfătuirii, ședința de lucru consacrată mijloacelor agitatorice ale teatrului revoluționar a dovedit că forțele noastre regizorale sînt pline de vitalitate și total interesate de rezolvarea cît mai convingătoare a expresiei scenice corespunzătoare mesajului socialist pe care-l slujesc[1].

***

Consfătuirea a acordat un loc însemnat legăturii teatrelor cu publicul. Subliniind că „fără public, imaginea teatrală este inoperantă, inutilă, că fără a răspunde publicului și cerințelor sale, teatrul nu-și poate îndeplini menirea“, criticul Florin Tornea a trecut la analizarea acestei probleme, deslușind, în funcție de public și de cerințele acestuia, problemele repertoriului de actualitate și ale valorificării lui pe măsura așteptărilor și interesului artistic al spectatorilor noștri *de azi*. Dincolo de valorificarea scenică, legătura teatrelor cu publicul se cere urmărită și în latura programării pieselor. În această privință, programarea pieselor, îndeosebi originale, trebuie să țină seamă de cerința majoră a educării și formării socialiste a publicului. Au fost primite cu interes datele aduse de unii directori de teatre (I. Neleanu — Orașul Stalin, Gheorghe Leahu — Timișoara) în legătură cu turneele efectuate în centrele muncitorești sau în satele din regiunea respectivă, mărturisind eficiența legăturii dintre teatru și public, cînd există o preocupare susținută și principială față de cerințele acestuia din urmă. Din păcate, preocupările teatrelor n-au dovedit întotdeauna principialitate și fermă poziție ideologică în repertoriul „deplasărilor“ lor. Teatrele din București, de pildă, nu și-au organizat temeinic deplasările în regiune. Cuvîntul tovarășului Stelian Păun — din partea Secției Culturale a Sfatului Popular al Regiunii București — s-a oprit cu precădere asupra modului nesatisfăcător prin care înțeleg unele teatre din Capitală să se adreseze oamenilor muncii din regiunea București, cărora li se prezintă piese străine de preocupările lor. Eforturile teatrelor pentru apropierea publicului sînt încă minime, realizările obținute se dovedesc a fi încă departe de posibilitățile reale, existente pe acest tărîm în teatre. Teatrele nu-și popularizează suficient spectacolele, formele de propagandă nu sînt totdeauna cele mai eficace. Această chestiune — în aparență de ordin administrativ — are de fapt, prin latura ei agitatorică, o importantă pondere politică.

***

De-a lungul dezbaterilor Consfătuirii a apărut cu limpezime necesitatea sporirii răspunderii directorilor de teatre. Discuțiile au subliniat, în repetate rînduri, că directorul de teatru, în calitate de conducător al instituției, e primul răspunzător de succesele și eșecurile teatrului respectiv. El răspunde de alcătuirea judicioasă, principială, a repertoriului, de programarea și promovarea pieselor originale, de climatul creator și etic socialist, ca și de dezvoltarea în colaborare colectivă a tuturor sectoarelor din teatru. Unii participanți la Consfătuire au solicitat ajutorul ministerului, al criticii teatrale — „al tovarășilor din București“ — în problemele regiei și în definitivarea repertoriului. Indiferent de aceste ajutoare, care, firește, nu vor întîrzia să vină din partea forurilor de îndrumare și, desigur, a criticii, conducerile teatrelor trebuie ele însele să vegheze la bunul mers al colectivului, la creșterea lui profesională. Conducerile din teatre trebuie să fie preocupate, stăruitor, de buna orientare și sănătoasa creștere a colectivului, de transformarea activității lui cotidiene într-o adevărată școală artistică, ideologică și cetățenească, menită să ducă la sporirea calificării profesionale a slujitorilor scenei și la sporirea coeficientului artistic al spectacolelor. Intervenția tovarășului C. Secăreanu, directorul Teatrului Armatei, care a arătat preocupările și rezultatele teatrului condus de d-sa în munca pentru promovarea tinerilor actori, a fost edificatoare în stabilirea importanței acestei sarcini. Conducerea teatrelor trebuie să acorde o mare atenție principiului muncii comuniste în colectiv. Nu întotdeauna directorii de teatre știu să discearnă manifestările principiale, animate de dorința sinceră a emulației creatoare, de manifestările vedetiste, exercitate în numele unor interese mărunte. Nu întotdeauna directorul de teatru are o atitudine principială față de rostul consiliului artistic, care trebuie să analizeze cu seriozitate și exigență producția artistică. Chiar în zilele Consfătuirii, cuvîntul unor directori n-a fost la înălțimea responsabilității lor. Pierzîndu-se în chestiuni mărunte, de importanță secundară, acești directori n-au vorbit ca adevărați conducători artistici și politici, ca oameni cu un larg orizont teoretic și experiență practică, depărtîndu-se de principalele probleme ale muncii și răspunderii lor. În această privință, stagiunea în curs trebuie să devină un prilej de severă revizuire și îndreptare a muncii și stilului de muncă al conducerilor teatrelor, prilej de valorificare maximă a capacității și calificării lor.

---

[1] Vezi în acest număr: „O dezbatere care deschide perspective“.

***

Fără a avea un loc preponderent în ordinea de zi, problemele criticii teatrale au stat totuși, în chip firesc, puternic în atenția participanților. Vorbitorii au subliniat însemnătatea ajutorului criticii în munca teatrelor, cerînd în același timp, îndreptarea grabnică a greșelilor și confuziilor, ca și a superficialității care mai dăinuie în scrisul și activitatea unor cronicari dramatici. Au fost citate, în acest sens, exemple de cronici derutante, în vădită contradicție cu realitatea spectacolului. De asemenea, oamenii de teatru au cerut rubricilor teatrale din presa cotidiană ceva mai mult decît o simplă relatare a spectacolelor. Analize substanțiale ale realizărilor regizorale și actoricești, dezbateri asupra scenografiei, puncte de vedere creatoare sînt așteptate și revendicate pe drept cuvînt. Principialitatea comunistă, competența, operativitatea ar trebui să caracterizeze activitatea criticii în cercetarea fenomenului dramatic și teatral. S-a cerut mai ales revistei „Teatrul" să țină seamă de aceste imperative și, față de îndreptarea vădită a greșelilor ei din trecut, să ajungă — mai mult decît este — un factor de maximă eficiență în oglindirea și orientarea mișcării teatrale, să răspundă cu operativitate și intransigență principială, problemelor vitale ale stagiunii teatrale, să sintetizeze în ample articole rezultatele pozitive, să distingă și să arate din vreme căile de rezolvare a problemelor ce se cer dezlegate în activitatea și creația dramatică și artistică. Așa cum a reieșit și din cuvîntul de încheiere al tovarășei ministru Constanța Crăciun, activitatea criticii dramatice trebuie supusă în continuare unei largi analize colective, pentru ca ea să poată ajuta, cu mai multă eficiență și principialitate, la dezvoltarea teatrului nostru.

***

Revăzînd concluziile teoretice și practice desprinse din Consfătuire, reținem orientarea pozitivă, justă, a mișcării noastre teatrale, frămîntarea necontenită a slujitorilor teatrului pentru sporirea măiestriei lor și a calității spectacolelor. Lucrările Consfătuirii au demonstrat — în ciuda unei slabe participări a celor prezenți — că baza și trăinicia succeselor pe care le dorim, și pentru care ne străduim, se află numai în tratarea artistică maximă a temelor contemporane, în creșterea măiestriei dramaturgiei originale și a artiștilor scenei, în însușirea unei poziții partinice creatoare în arta spectacolului. Discuțiile au demonstrat că cerințele de ordin teoretic și practic, atît în dramaturgie și în arta spectacolului, cît și în activitatea internă a teatrelor, se pun astăzi ca cerințe ale unei etape noi, superioare, către care se îndreaptă mișcarea și creația noastră teatrală. În acest sens urmează a fi considerate neajunsurile semnalate de vorbitori și de cuvîntul de încheiere, rostit de tovarășa Constanța Crăciun. Sarcinile care revin scriitorilor și artiștilor, ca și tuturor activiștilor pe tărîmul teatrului, vizează mobilizarea forțelor noastre creatoare spre noi cuceriri, corespunzătoare elanului și realizărilor pe care oamenii muncii le demonstrează zi de zi în construirea socialismului, corespunzătoare trăsăturilor noi, multilaterale și înălțătoare, pe care comuniștii și, în general, oamenii muncii le demonstrează, și care au început, de altfel, să apară — chiar dacă în unele înfățișări nedesăvîrșite — pe scenele noastre. Cerințele ridicate de Consfătuire sînt legate de înseși cerințele și dezvoltarea vieții poporului nostru muncitor, de exigențele lui ideologice și artistice, de necesitatea continuei educări a conștiinței comuniste a maselor muncitoare. Nu încape îndoială că roadele Consfătuirii se vor face din plin simțite, încă în această stagiune.

Florian Potra

ÎMPOTRIVA CENUŞIULUI ÎN REGIE

Cenuşiul nu e o culoare. Una din cele mai simple experienţe de fizică — rotirea spectrului luminii — ne dovedeşte că cenuşiul apare prin combinarea a şapte culori degradate. Sinteză impură, cenuşiul poate fi socotit ca simptomul lipsei de autenticitate. Acesta este, de altfel, şi sensul cu care termenul circulă în limbajul criticii dramatice. Iar lipsă de autenticitate înseamnă lipsă de orientare ideologică, lipsă de talent şi de ştiinţă artistică.

De obicei epitetul cenuşiu vine să definească o operă de artă fără strălucire, şi pare uşor eufemistic. Se spune *cenuşiu* atunci cînd se evită termeni mai aspri, ca: plat, banal, inexpresiv, plicticos. În ce ne priveşte, ni se pare că termenul de care ne ocupăm trebuie să-şi capete întreaga greutate acuzatoare, denunţătoare de non-valori; pentru că, departe de a înlătura sau îndulci adjectivele enumerate mai sus, le implică şi le condensează. Un spectacol *cenuşiu* — ca să ne referim la domeniul artei scenice — este un produs al unor elemente neautentice, care-şi trădează artificialitatea, falsul.

Cunoaşterea insuficientă a realităţii şi a legilor care o guvernează, neputinţa de a prinde aripi de gîndire, pe temeiul ideologiei marxist-leniniste — cea mai înaintată poziţie filozofică —, lipsa de talent şi incapacitatea de detaşare de amănuntele naturaliste, care fac ca mesajul să nu îmbrace haina expresivă a imaginii artistice, iată cîteva din deficienţele unui pretins dramaturg, care duc la crearea de piese cenuşii. Este de la sine înţeles că, lucrînd pe baza unui asemenea text dramatic, regizorul nu va putea da viaţă unor personaje ratate, nici glas convingător unui mesaj care n-a trecut pragul expresiei autentice ideologic-artistice. Există însă şi situaţia inversă: orice capodoperă poate fi transformată într-un spectacol cenuşiu atunci cînd munca regizorului n-a angajat în sinteza artistică elementele ideologice şi expresive ale artei sale. Lectura „albă", eludarea sensurilor sau chiar a nuanţelor conţinute în text, inadecvarea mijloacelor scenice (mişcare, lumină, decor etc.) la datele originale ale piesei, insuficienta adîncire a personajelor, precum şi alte „lacune" regizorale converg într-un asemenea spectacol, care va fi privat de mesaj.

Iată ceea ce dă epitetului *cenuşiu* o arie semantică aparte în critica dramatică. Inexpresiv, cenuşiul din spectacol este ţipător, de o banalitate stridentă. Lipsit de autenticitate artistică, el trăieşte fie printr-o aglomerare naturalistă de detalii nesemnificative, fie prin artificiosul preţios şi livresc. Rutina îşi dă mîna cu falsa cultură — cu aproximaţia —, carenţa gustului artistic se asociază cu snobismul, funcţionarismul îngust cu exhibiţionismul cosmopolit, pentru a obţine această sinteză plină de zgură. Un asemenea spectacol ne descumpăneşte, ne derutează, deoarece simţim că paleativul a luat locul substanţialului, dar ne este destul de greu să localizăm răul, să-l circumscriem. De altfel, ne-ar bucura mult dacă s-ar înţelege că epitetul *cenuşiu* condamnă un spectacol în totalitatea lui, adică pe toate dimensiunile sale, fiind rezultatul unei judecăţi de valoare globale.

Să ni se permită încă o incursiune în ştiinţele pozitive. Cenuşa, produs al combustiunii, este o rămăşiţă nu lipsită de nobleţe: cîndva, a fost viaţă şi flacără. În artă, din contra: cenuşiul ni se pare expresia clară a lipsei de substanţă şi — ca atare — anterior oricărei posibilităţi de ardere lăuntrică, de dăruire artistică. Dacă cenuşa se obţine prin supunerea lucrurilor la acţiunea focului, cenuşiul artistic se produce tocmai în absenţa a ceea ce numim îndeobşte „foc sacru", „flacără creatoare".

Toate acestea duc — pe planul esteticii realismului socialist — la concluzia că spectacolul cenuşiu e, în primul rînd, lipsit de înaripare a actualităţii, de avîntul caracteristic astăzi oricărei activităţi din orice domeniu, în ţara noastră. Spectacolul cenuşiu nu ne aparţine, nu ne seamănă. Respingem din răsputeri cenuşiul în teatru, ca un adevărat corp străin, strecurat din lipsă de vigilenţă, adică de rigoare şi exigenţă artistică.

***

Fireşte că talentul, nivelul cunoştinţelor şi al experienţei, priceperea scenică sau fantezia nu intră în aceeaşi proporţie în formaţia şi personalitatea tuturor regizorilor. Am putea calchia locuțiunea medicală, „nu există boli, există bolnavi", susținînd că „nu există regie, există regizori". Dar, la rigoare, asemenea aserțiune ne-ar împiedica să tragem concluzii de ordin general (care se obțin, se știe, și în medicină). Așa că nu am generalizat constatările parțiale — ținînd seamă de individualitatea regizorilor — dar am căutat în același timp sîmburele generalizabil, care se ascunde sub coaja spectacolului cenușiu. Astfel, am observat că cenușiul apare în activitatea acelor regizori care *se cruță*, care nu se angajează cu trup și suflet într-un spectacol.

Deci, cînd e vorba de spectacol, răul începe de la regizor, care se trădează chiar de la lectura piesei. Primul contact al regizorului cu textul e foarte important: atunci se stabilesc aderențele, atunci prind viață cele dintîi imagini, fundamentale, ale viitorului spectacol. Deși fază inițială a creației regizorale, această etapă este totuși decisivă, deoarece condensează toate aspectele reprezentației. O lectură regizorală cenușie va duce — categoric — la un spectacol cenușiu. Dar ce înseamnă, ce elemente degradate conține o lectură cenușie? Iată cîteva: parcurgerea superficială a textului, eludarea sensurilor, deci a accentelor ideologice, ignorarea valorilor stilistice, expresive. Citire mecanică, la fel cu a unui grefier fonf, din alte timpuri, înăcrit de procese-verbale. Așa cum am spus, uneori și autorii își au „păcatele" lor, dar acum nu e vorba despre ei, ci despre aria de acțiune a regizorului.

Consecința directă a insuficientei înțelegeri a textului și a valorilor lui este lipsa de combustiune lăuntrică, despre care vorbeam. Căci, numai o lectură proaspătă, plină de interes și neastîmpăr, promptă în asociații și stimulatoare a fanteziei, poate determina dăruirea artistică.

Scînteile „flacării creatoare", aprinse în seara spectacolului, își au obîrșia în lectura regizorală a piesei. A fost capabil regizorul să vibreze? Și-a desfăcut poezia textului aripile? A fost întreținută mereu flacăra odată aprinsă? Acestea sînt întrebările. Fiindcă în artă — ca și în orice altă activitate a lumii noastre socialiste — nu încap paleativele, jumătățile de măsură, pretextele.

Acestea din urmă sînt desigur nenumărate, formulate conștient și inconștient, cu bună sau cu rea-credință. Fiindcă, mult mai repede vor ajunge astronauții în Venus, decît își va recunoaște un regizor „cenușiu" greșeala: el o va drapa totdeauna „obiectiv", justificîndu-se neîncetat, îndeosebi prin enunțuri „teoretice".

Ce face, de pildă, ca spectacolul *Mireasa desculță* la Teatrul din Turda (regizor: Vintilă Rădulescu) să fie prin excelență cenușiu? Desigur, spiritul rutinier, comoditatea soluției imediate pe care o oferă locul comun, „siguranța" pe care o dau efectele de mult verificate. Dar, fiindcă lucrurile acestea nu se pot mărturisi, este invocat pretextul clasic: primatul piesei, al textului dramatic. Regizorul ar fi, chipurile, un slujitor fidel al autorului, slujitor care n-are voie să intervină cu nimic etc., etc. Și atunci, ce devine un asemenea spectacol? O simplă „ridicare la vertical" a unui text „orizontal": așa cum repunem pe picioare un scaun răsturnat, care tot scaun rămîne, adică tot un obiect inert. Așa s-a întîmplat și la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj cu *Doica* (regizor: Szabo Jozsef). În ambele cazuri, regizorii n-au înțeles să însuflețească textul, să-i dea viață scenică, ci s-au menținut la soluția cea mai comodă — și deci mai condamnabilă: lectură „albă" a piesei, dar nu la masă, ci „în picioare". Or, fără infuzia unor elemente specifice, autentice, ale *artei spectacolului*, orice text rămîne limfatic, neînsuflețit.

Nu inerția și nici „lectura albă" au făcut din spectacolul Brecht de la Teatrul Național „I. L. Caragiale" (regizor: Miron Niculescu) o montare cenușie. Ciudat, dar pricina stă tocmai într-o anumită îndrăzneală — din acelea consumate „în sine" — care a căutat inovația în elemente exterioare, de suprafață, fără a se ține seamă dacă acestea erau posibile pe un asemenea text. Urmărind „trouvaille"-uri de efect, ochiul și spiritul regizorului au lăsat să se dilueze însăși esența ideilor și a dialogului brechtian.

Alteori, cenușiul poate fi obținut prin inadecvarea mijloacelor dramatice la mesajul piesei sau prin falsificarea mesajului însuși. Este cazul *Nevestelor vesele din Windsor* (regizor: G. Dem. Loghin) la Teatrul Muncitoresc C.F.R. Spectacolul, se știe, e complet lipsit de forță comică, adică, exact de ceea ce autorul a înțeles să afirme; văzîndu-l, ți se pare că asiști la o glumă plină de sevă, debitată pe un ton solemn și funebru, de panegiric.

Din păcate, se poate și mai rău: *Casa Bernardei Alba* la Teatrul Național din Iași (regizor: A. Mihail), care s-a reprezentat — cît s-a reprezentat — după formula pirandelloidă: „astă-seară jucăm fără regizor", mai exact, fără regie. Cazul e cu atît mai grav, cu cît a dus la discreditarea operei lui Lorca în fața publicului ieșean. Căci, se poate întîmpla și așa: spectatorul ajunge să creadă că autorul e... cenușiu, în loc să blameze pe cei care „caracterizează" un text, fără a-l înțelege, fără a-i pătrunde semnificațiile.

Multe și felurite sînt, încă, drumurile care duc la cenușiu. Uneori, precipitarea, graba — peste superficialitatea inițială a piesei — ca în *Din noapte spre zori* la Teatrul Armatei (regizor: Ion Șahighian), alteori, lipsa de vigoare, anemia artistică, diluția, ca în ***Ediție specială*** la Tineretului (regizor: N. Massim), care nu numai continuă dar și lărgește slăbiciunile unei lucrări.

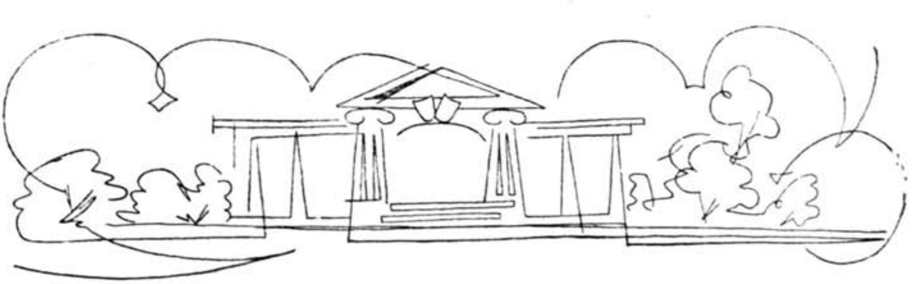
Cu acestea, n-am epuizat toate exemplele și — cu toate că sînt negative — mulți din cei omiși se vor supăra, poate, oricît de paradoxal ar părea. N-am epuizat nici toate varietățile. Important de reținut însă — după opinia noastră — e că foarte multe din cauzele spectacolelor cenușii pot fi reduse la tendința regizorilor de a se cruța, de a se menaja. Citesc distrat piesa, trec peste sensuri sau nu le apreciază exact, cînd se gîndesc să afle o soluție, se opresc la cea dintîi, n-au perseverență, nu persistă în căutare. „Merge și așa", își zic unii. Alții, prudenți: „De ce să caut, de ce să-ncerc, și să greșesc?"; nu puțini se socotesc neînțeleși: „Chiar dacă fac bine, tot nu sînt înțeles" ș.a.m.d.

Indiferent, însă, de nuanța cenușiului; indiferent de categoria greșelilor care-l determină; indiferent de pretextele invocate — un lucru rămîne cert: spectacolul cenușiu apare acolo unde textul nu e *citit* și ***înțeles*** cu exactitate și în profunzime, acolo unde nu e ardere creatoare, pasiune partinică, acolo unde nu se aprind gînduri înaripate și nu se consumă energii. Nu e un secret pentru nimeni că fapta de artă se numără printre cele mai mistuitoare activități umane. Atunci?

Atunci, e limpede ce rămîne de făcut. Regizorii — ca să se știe: cei „cenușii" — care n-au învățat încă să ardă (și asta se învață), să ia pildă de la colegii lor, făuritori de spectacole vii, expresive, pline de lumină, de căldură. Sînt mulți, acești colegi. Nicicînd, țara noastră n-a numărat atîția regizori, și atîția buni, de valoare. Nu printre cei din urmă, firește, o seamă de tineri atît de entuziaști și gata să se înflăcăreze.

Trebuie să angajăm o bătălie hotărîtă pentru îngenunchierea cenușiului și pentru alungarea lui de pe scenele noastre, din sfera de acțiune a regizorilor și din vocabularul criticilor de specialitate. În sensul acestei lupte, e bine ca și regizorii noștri, cei rămași în urmă, să hotărască la fiecare piesă de pus în scenă, la fiecare spectacol: „Dăm tot, din tot ce avem, știm și putem!"

Trebuie să învățăm să ardem, să ne angajăm complet resursele în fiecare act de creație. Nu cenușă fără foc, nu pîlpîire mocnită, ci străfulgerare orbitoare a veacului în care omul comunist își deprinde primii pași în cosmos.



Simion Alterescu

DESPRE REGIE, PRACTICISM ŞI AMBIŢIA REGIZORULUI

Probabil că regizorii, asistînd la ultimele consfătuiri ale oamenilor de teatru, au fost puşi din nou în faţa unor probleme de conştiinţă. Este drept că din participarea la discuţiile Consfătuirii pe ţară a oamenilor de teatru nu am putut să ne convingem de acest lucru. Un singur tînăr şi talentat regizor şi-a destăinuit — din păcate, plin de confuzii — frămîntarea sa artistică. Majoritatea regizorilor prezenţi în sală s-au mulţumit să asculte, ca şi cum se vorbea despre alţii. Un regizor venit tîrziu m-a întrebat într-o pauză ce s-a spus despre... spectacole. I-am reprodus cîteva din părerile critice adresate regiei şi lipsei de calitate artistică a unor spectacole. Mi-a răspuns laconic şi plin de un apropriat succes personal: „nu mă priveşte!“ E adevărat. Regizorul despre care vorbesc este talentat, a creat spectacole unanim recunoscute ca valoroase, dar restul... nu-l priveşte.

Un alt regizor, în consfătuirea organizată de A.T.M. în jurul problemei caracterului agitatoric al teatrului revoluţionar, se plîngea de nivelul actorilor cu care lucrează, de faptul că în mentalitatea acestora se resimt tendinţe vedetiste, dar nici un moment nu şi-a pus problema dacă lui nu-i revine nici o răspundere pentru faptul că în teatrul în care lucrează se întîmplă acest fenomen.

Oare această pasivitate, lipsa de atitudine şi interes pentru discutarea problemelor specifice de creaţie, nu constituie un fenomen care explică în bună măsură şi insuccesele regizorale şi spectacolele terne, funcţionăreşti, lipsite de fior artistic, împotriva cărora s-a ridicat Consfătuirea pe ţară — din acest an — a oamenilor de teatru?

S-a auzit în consfătuirea pomenită glasul unui director de teatru care — crezînd că îşi va uşura povara spectacolelor mediocre din teatrul său, şi deci şi răspunderea ce-i revine — a crezut că descoperă existenţa unei... crize de regie.

Este un fel comod — din punct de vedere al unui director de teatru, atunci cînd nu este regizor — de a explica întîrzierile care se manifestă în creaţia regizorală, dar totodată este şi un mod obtuz de a privi dezvoltarea istorică a teatrului nostru contemporan. O criză de regie — aşa cum o constatau G. M. Zamfirescu, M. Sebastian, V. Ion Popa sau Camil Petrescu, între cele două războaie mondiale — înseamnă în primul rînd o criză de orientare. Ceea ce nu corespunde realităţii teatrului nostru. Desigur că directorul în cauză, influenţat de situaţia din propriul său teatru, a generalizat în mod neprincipial un caz particular, şi remediabil ca fenomen local.

Departe de a fi vorba de o criză de regie, teatrul nostru are astăzi cea mai clară şi cea mai progresistă îndrumare din istoria sa, oamenii de teatru practică astăzi cea mai rodnică metodă de creaţie, din punct de vedere ideologic şi artistic, metoda realismului socialist. Regia însăşi a cunoscut în anii aceştia succese în valorificarea clasicilor, în reprezentarea noului erou revoluţionar, în crearea unui stil al teatrului romînesc. Dacă sînt în ultima vreme fenomene care se cer combătute în teatrul nostru, ele sînt provocate de meşteşugărismul unor regizori comozi, practicişti, lipsiţi de perspectivă în creaţia artistică. Spectacolele acestora contrazic nivelul artistic cucerit de teatrul nostru, sînt incompatibile cu orientarea ideologică, cu posibilităţile de creaţie şi realizările actuale ale teatrului nostru. Şi tocmai de aceea, ele trebuie să fie combătute fără concesii. Uneori avem de-a face — de ce n-am spune-o direct? — cu improvizaţii, cu diletantism şi chiar cu incultură. Despre astfel de „regizori“ desigur că nu putem decît să spunem — odată cu Gordon Craig — că sînt tot atît de inoportuni în teatru pe cît de inoportună este o reclamă de dricar într-un spital.

Sînt însă regizori în a căror activitate se poate constata o evoluţie sinuoasă cu urcuşuri îmbucurătoare şi coborîşuri inexplicabile. Chiar în activitatea regizorilor experimentaţi intervin contradicţii — uneori greu explicabile. Ion Olteanu a fost excelentul regizor al spectacolului *Omul cu arma,* dar tot el a dat recentului *Hamlet* o interpretare funebră, potrivnică spiritului shakespearean şi actualităţii marii capodopere. Artistul poporului Sică Alexandrescu şi-a afirmat *Bădăranii* în însăşi patria lui Goldoni ca un remarcabil spectacol de comedie şi, totuşi, o comedie a aceluiaşi autor — *Hangiţa* — n-a trecut nici rampa Teatrului Naţional către spectatorii bucureşteni. Mony Ghelerter este creatorul memorabilului spectacol *Romeo şi Julieta*, dar *Furtuna* rămîne încă un deziderat al teatrului nostru. Exemplele ar putea fi multiplicate, dar nu mai sînt utile.

Sînt mai frecvente cazurile cînd regizori cu ani îndelungi de experienţă, ca N. Massim de pildă, nu reuşesc să se încadreze concepţiei operei dramatice, să găsească forma scenică cea mai corespunzătoare conţinutului operei dramatice. Acesta este cazul bătrînescului şi obositului spectacol al *Tinerei gărzi*.

Desigur că regizorul este un artist care poate avea afinităţi numai cu un anumit repertoriu, dar aceasta nu poate explica insuccesele. Poate că teatrele procedează cu uşurinţă, conjuncturist, atunci cînd dau sarcina unui regizor să monteze o piesă.

Hamlet nu trebuie să fie atribuit — într-o stagiune — unui regizor, ci regizorul să-l revendice, cu pasiune, după ani de studiu şi reflecţie. Reprezentarea operei capitale shakespeareene este un fapt de cultură important, şi pripeala sau conjuncturismul interpretativ duc la rezultate nedorite. *Tînăra gardă* nu necesită un efort mai mic de cultură, de informare, de identificare cu sensurile profund umane şi revoluţionare ale tragediei lui Fadeev. Dar munca în grabă, conceperea spectacolului într-un timp scurt — pentru a fi gata la o dată festivă — lipsa unui efort colectiv duc la cheltuirea zadarnică a energiilor.

Regizorii au dreptul şi obligaţia să studieze îndelung o piesă. Sînt opere dramatice care cer ani de studiu, a căror montare încoronează activitatea de maturitate a unui regizor, sau a unui actor. La nivelul teatrului nostru actual, nu se mai pot tolera improvizaţii, greşeli fundamentale de concepţie, şi mai ales spiritul meşteşugăresc, *practicismul*.

Efervescentul Ion Sava — într-un articol rămas în manuscris — spunea că vinovaţi de situaţia teatrului nostru în anii dinaintea celui de al doilea război mondial sînt acei regizori care o viaţă întreagă — indiferent de ce au montat — au pus în mijlocul scenei o masă şi patru scaune şi nu şi-au dat seama că Gr. V. Birlic este cel mai mare actor de dramă din ţara noastră. Cu spiritul său corosiv şi răzvrătit, Ion Sava condamna, în felul lui rutina, meşteşugărismul, practicismul regiei teatrale, lipsa curajului de a vedea în actor, dincolo de şablon, valoarea sa reală.

În munca unora dintre regizorii noştri, practicismul ia forme noi. În însăşi căutarea unor inovaţii sterile, lipsite de organicitate cu opera dramatică, se recunosc tendinţele de a servi cu promptitudine meşteşugărească şi rutinieră... spiritul inovator, originalitatea. (Fie-ne iertat paradoxul.)

Caracterul practicist al muncii unor regizori provine însă din nivelul scăzut de cultură ideologică şi de specialitate, din părăsirea metodelor colective de muncă, din absenţa dezbaterilor asupra creaţiei teatrale.

În consfătuirile recente, şi îndeosebi la A.T.M., s-a pus problema intensificării dezbaterilor asupra principalelor aspecte de creaţie din teatrul nostru. Spectacole experimentale, şedinţe de producţie, reluarea în cadrul A.T.M. a cenaclului regizorilor, simpozionuri de specialitate vor avea, fără îndoială, efecte rodnice în îmbunătăţirea muncii teatrale.

Şedinţele de producţie — o formă de muncă colectivă care nu trebuie părăsită — au contribuit în trecut, de multe ori, în mod hotărîtor la îmbunătăţirea spectacolelor, au determinat schimbări în stilul de muncă şi concepţia unor colective.

De ce în multe teatre s-a renunţat la această formă de muncă ? Teatrele au acum consilii artistice din care fac parte critici dramatici, scriitori şi oameni de teatru dinlăuntrul şi dinafara teatrului, care pot da un ajutor consistent în munca de pregătire a spectacolului. Spectacole ca *Hamlet* sau *Tînăra gardă, Livada de vişini* sau *Furtuna* nu ar fi ajuns în forma lor actuală pe scenă. Exista — în urmă cu ani — obiceiul organizării unor „spectacole cu discuţii". Spectacolul prezentat exclusiv în faţa oamenilor de teatru reunea cîteva sute de profesionişti ai scenei care discutau munca unui colectiv de creaţie. Acest mijloc stîrnea emulaţie, cultiva spiritul critic, sporea răspunderea regizorului şi a interpreţilor. În ultima vreme credem că teatrul s-a resimţit din cauza lipsei unui schimb curajos de păreri între oamenii de teatru, în discuţii concrete asupra spectacolului, regiei şi interpretării.

Teatrele — cele bucureştene cel puţin — manifestă tendinţele unei munci sectare, lucrează izolat, fără schimb de experienţă şi fără confruntarea cu părerile oamenilor de teatru. Aceasta este una din cauzele stagnării şi ale unor insuccese de ordin artistic, care se resimt în colectivele unor teatre („C. Nottara", Tineretului, Armatei).

Unii regizori au manifestat neîncredere față de eficiența ședințelor de producție și chiar față de spectacolele cu discuții. Ei ar avea dreptate în măsura în care ar fi vorba de o imixtiune — nedorită de nimeni — în intimitatea procesului de creație. Atîta vreme, însă, cît aceste forme de muncă duc la revizuirea unor concepții greșite care ar putea să stea la baza spectacolului, atîta vreme cît ședința de producție intervine cu observații critice juste pe parcursul muncii de punere în scenă și slujește clarificării și unificării punctului de vedere al colectivului de creație, nu poate fi vorba decît de o formă de colaborare creatoare și în nici un caz de imixtiune.

De altfel, potrivnicia față de o astfel de formă de muncă o manifestă regizorii care au a-și apăra meșteșugărismul, practicismul, de privirile critice ale colegilor. Întotdeauna Sică Alexandrescu sau Al. Finți, Mony Ghelerter sau Ion Olteanu au privit cu interes și au folosit această metodă de muncă. Așa s-au născut și *O scrisoare pierdută*, și *Revizorul*, și *Trenul blindat*, și *Ruptura*, și *Romeo și Julieta*, și *Trei surori*, și *Răzvan și Vidra*, sau *Omul cu arma*. Regizori tineri ca Vlad Mugur, Horea Popescu, Radu Penciulescu, G. Rafael, Farkas Istvan sau Gh. Harag sînt deschiși, prin însăși natura creației lor, acestui schimb de experiență.

Pînă și discipolii practicismului în regie nu ar avea decît de cîștigat. Este vorba doar de colaborare, de frămîntarea în colectiv a problemelor de teatru și nu de impietare asupra personalității creatoare. De ce vorbesc totuși de o imixtiune în procesul de creație tocmai regizorii meșteșugari, nu este, însă, greu de înțeles.

Este într-adevăr binevenită propunerea de înființare a cenaclului experimental. În cadrul acestui cenaclu pot și trebuie să fie dezbătute problemele teoretice ale teatrului. Oricît de multe eforturi s-ar face pe tărîmul teatrului, un real progres nu se poate obține decît creînd o bază teoretică activității scenice, din care să izvorască principiile cele mai sănătoase pentru munca practică a oamenilor de teatru. Directorii de scenă sînt dintre oamenii cei mai cultivați ai teatrului și lor le revine în primul rînd această sarcină importantă. Atunci cînd lucrările acestui cenaclu vor începe, ar fi bine ca ele să nu rămînă în cerc închis, ci să ajungă în dezbatere publică, cel puțin în mediul teatral, pentru ca rezultatele muncii cenaclului să fie folosite și aplicate de toți oamenii scenei.

Regizorii — tineri și vîrstnici — lucrează azi într-un teatru socialist, spiritul muncii lor nu mai poate fi cel al concurenței și suspiciunilor, ci al colaborării și efortului comun pentru creșterea calitativă a spectacolului pe toate scenele. Spectacolele meșteșugărești, rod al unui practicism îngust, constituie o realitate puternic contrastantă cu nivelul general ridicat al artei noastre teatrale. Ceea ce caracterizează practicismul în munca teatrală este improvizația în problemele de repertoriu, funcționarismul lipsit de simț artistic al montărilor, izolarea în care trăiesc unele colective teatrale.

Activitatea teatrelor ar trebui să se caracterizeze în viitor printr-un mai larg spirit de colaborare. Bariere, aparent de netrecut, se ridică între colectivele diverselor teatre. În teatrele cele mai mari, cu numeroase forțe artistice, munca se duce totuși sectar, colectivele se mulțumesc cu ceea ce pot da forțele ansamblului și nu recurg la schimbul de experiență cu celelalte colective. Acest stil de muncă duce la un spirit de nesănătoasă concurență. Concurența neprincipială între teatre, disputarea pieselor, actorilor, regizorilor trebuie să fie înlocuită cu spiritul emulației. Spiritul individualist mic-burghez să fie înlăturat. Izolarea și sectarismul nu pot duce la succese în artă.

Pentru fiecare om de teatru trebuie să fie limpede că nu succesele personale sau ale unui singur teatru interesează, ci ale teatrului în ansamblu. Teatrul nostru de azi trebuie să fie o casă deschisă pentru milioanele de noi spectatori, dar și pentru oamenii scenei.

Desigur că fiecare teatru, fiecare regizor trebuie să aibă personalitatea sa artistică. Aci intervine rolul regizorului nu numai în structurarea propriei sale personalități și a spectacolelor sale, ci și în imprimarea unei personalități colectivului teatral, ansamblului. Repertoriul este o condiție principală a profilului unui teatru, dar profilul teatrului este în funcție de regizori și mai ales de felul în care regizorii principali contribuie la reprezentarea particulară a repertoriului. Regizorul principal este răspunzător de compoziția colectivului, de formația și pregătirea tehnică, profesională și culturală a acestuia și nu numai de propriile spectacole. Funcția de regizor principal a luat naștere tocmai pentru a-i da acestuia posibilitatea să creeze un stil propriu al teatrului, să orienteze și să sugereze modalitatea în care fiecare teatru trebuie să facă o sinteză a mijloacelor care compun spectacolul.

Regizorul este cel care conduce munca tuturor colaboratorilor, în așa fel incît să realizeze în unitatea jocului dramatic scopul reprezentării. În fizionomia teatrelor noastre trebuie să se recunoască personalitatea artistică a regizorului. De aceea, este nejustificată apatia unor regizori principali care tolerează în teatrele lor spectacole slabe pe motivul că nu vor să violenteze personalitatea artistică a celorlalți regizori. Regia nu-i o funcție dictatorială, dar nici una care promovează liberul arbitru. Funcția regizorului este în primul rînd una de concepție, de îndrumare — deci de conducător artistic — și ca atare regizorul trebuie să determine cunoașterea naturii și a eroilor piesei, să dezvăluie curentul subteran al piesei, să insiste asupra particularităților literare ale piesei și să îmbine toate artele auxiliare în sprijinul teatralității reprezentării. Numai în acest fel, regizorul asigură spectacolului un stil propriu.

Ceea ce asigură particularitatea formelor de reprezentare, personalitatea spectacolului, este tocmai personalitatea regizorului care vede în stil posibilitatea de a exprima viața într-un mod distinct, un mod de a explica realitatea prin specificul uman al eroilor piesei.

Spectacolele fără stil sînt amorfe, fade, cenușii și neconvingătoare, ele sînt rezultatul unei munci meșteșugărești în care nu apare personalitatea regizorului.

Marcarea stilului prin inovații gratuite, prin accentuarea elementelor exterioare este dovada lipsei de personalitate a regizorului. Personalitatea regizorului nu se manifestă în abstracțiuni, în folosirea exagerată a tehnicii de scenă, în excentricități formale, ci în primul rînd în găsirea formelor celor mai expresive de reprezentare a omului.

Regizorului îi revine în mod special sarcina de a alunga din teatru, din spectacolele noastre, monotonia și mediocritatea, de a înlătura tendința de a vulgariza metoda de creație a realismului socialist prin folosirea unui sistem de norme fixe, care funcționarizează și uniformizează creația.

În lumina realismului socialist pot înflori cele mai variate și expresive stiluri artistice, se pot dezvolta cele mai variate personalități. Este necesar pentru aceasta ca fiecare regizor să cunoască principiile fundamentale ale realismului socialist și să aibă ambiția de a face teatru în maniera personală.

Poate exista un regizor fără o astfel de ambiție?

Victor Bîrlădeanu

ZIUA DE AZI – PE SCENĂ!

(UN PUNCT DE VEDERE ŞI DOUĂ PROPUNERI)*

Nu se poate spune că substantivul „actualitate“ n-ar fi fost declinat, în ultimul timp, în toate felurile de către dramaturgi, critici, regizori, actori, directori de teatre. Şi iarăşi, nu cred că cineva poate afirma cu mîna pe inimă că adevărata actualitate, realitatea vie, fierbinte, a *acestor zile*, problemele şi eroii *acestui moment istoric*, mai ales *problemele şi eroii clasei muncitoare*, ar fi fost cumva prezenţi în ultimele stagiuni pe scenele noastre (una sau două excepţii nu schimbă situaţia de ansamblu). Viaţa din jurul nostru creşte, se dezvoltă într-un ritm atît de vertiginos, încît ceea ce ieri părea actualitate stringentă, azi ne apare drept istorie — ce e drept, istorie apropiată, dar totuşi nu mai puţin istorie.

Faptul că în preajma celei de-a 15-a aniversări a eliberării patriei a apărut un număr considerabil de lucrări dramatice, menite a evoca evenimente de acum un deceniu şi jumătate, e, fără îndoială, îmbucurător, dar nu mi se pare cu totul just că teatrele şi serviciul repertoriilor din Direcţia Teatrelor n-au luptat cu destulă combativitate spre a cinsti aniversarea şi cu spectacole închinate *momentului de azi*, bătăliei eroice de sub ochii noştri, a oamenilor muncii conduşi de comunişti pentru făurirea unei ţări a bunăstării şi fericirii obşteşti.

Nu e un secret pentru nimeni că, din păcate, felul de a lucra cu autorii dramatici al celor mai multe dintre teatrele noastre (excepţie fac numai Teatrul Municipal şi, poate, încă unul-două teatre din ţară) suferă încă de plaga diletantismului şi, mai ales, a neoperativităţii. În condiţiile acestui mod de a lucra, orice temă de strictă actualitate riscă să fie depăşită.

În una din pauzele recentei Consfătuiri a oamenilor de teatru, povesteam unui tînăr regizor despre faptul că am terminat recent o comedie lirico-fantastică, închinată primului zbor al omului în Cosmos, şi că mă aflu în etapa febrilă a recoltării opiniilor. Cu o ironie pe deplin întemeiată, prietenul meu, regizorul, mi-a spus :

— Să vezi că pînă ce piesa o să se reprezinte, zborul cosmic al omului o să fie de-acum realizat...

Ce e de făcut pentru ca actualitatea cea mai imediată — incluzînd nu numai ziua de azi, dar şi ziua de mîine, splendidele perspective pe care ştiinţa şi tehnica le deschid ţării noastre şi omenirii — să pătrundă mai larg şi mai rapid pe scenă ?

În acest domeniu, ca de altfel şi în multe altele, problemele creaţiei sînt strîns legate de probleme organizatorice de neocolit. Există între ele o atare interdependenţă, încît nici nu poate fi concepută rezolvarea unora fără rezolvarea prealabilă a celorlalte.

După părerea mea, ar exista două modalităţi organizatorice pentru a deschide mai hotărît accesul spre scenă faptului fierbinte al zilei de azi.

Una dintre ele ar fi luarea unei măsuri generale, prin care toate teatrele care posedă două scene să aibă obligaţia morală de a consacra una dintre ele *exclusiv piesei originale, inspirate nemijlocit din problemele şi bătăliile zilei de azi ale poporului nostru*. Fiecare dintre aceste teatre să-şi transforme astfel una dintre scene într-un *laborator al creaţiei originale de actualitate*.

O a doua modalitate ar fi crearea unui teatru special, după modelul teatrului moscovit „Sovremennik“ (Contemporanul), destinat în exclusivitate interpretării şi popularizării piesei originale de cea mai strictă actualitate. Un astfel de teatru, la noi, ar urma să joace un rol de avangardă în promovarea pe scenă a celor mai arzătoare probleme ale zilei, după cum „Sovremennik“ îndeplineşte un asemenea rol în viaţa teatrală sovietică, prin piese ca *Prelungirea legendei* (închinată mişcării brigăzilor de muncă comuniste) sau *Două culori* (care aduce pe scenă aspecte ascuţite ale luptei împotriva rămăşiţelor burgheze din conştiinţa oamenilor).

---

* Materialul acesta nu oglindeşte întru totul punctul de vedere al redacţiei. I s-a făcut totuşi loc, pentru a supune discuţiei publice problemele şi propunerile ce conţine.

Acest teatru, alcătuit din actori și regizori tineri, ar trebui să fie extrem de mobil, să reacționeze cu promptitudine la evenimentele contemporaneității, să lucreze într-un mod — aș spune fără teamă — ziaristic (în înțelesul înalt, de operativitate și combativitate, al cuvîntului), să nu se sperie de caracterul deschis-agitatoric (Mossovietul ne-a dovedit că se poate face agitație de bună calitate și într-un spectacol shakespearean dar mai ales într-unul cu temă actuală). Acest teatru ar trebui să învețe — firește, luînd în considerație condițiile noi, schimbate, în care se dezvoltă arta teatrală într-o țară în care clasa muncitoare e la putere și în care exigențele artistice ale maselor largi sînt considerabil crescute — și din experiența faimoaselor „Lehrstücke" ale lui Brecht (în rîndurile cărora se numără și unele capodopere ca *Armele doamnei Carrar*), și din experiența teatrelor Rotfrontului, în conducerea cărora o personalitate incontestabilă ca Piscator a jucat un rol de seamă, și din experiența anumitor perioade ale teatrului lui Burian, și din experiența montării pieselor lui Maiakovski de către Meyerhold și Plucek, și din multe alte experiențe interesante și folositoare (încercările și, mai ales, intențiile, planurile de teatru muncitoresc și sătesc ale lui G. M. Zamfirescu și Victor Ion Popa n-ar trebui în nici un caz neglijate). Dar, în primul rînd, acest teatru ar trebui să-și formeze propria sa experiență și propria sa tradiție, întemeiate pe legătura indisolubilă, partinică, cu viața și lupta *de azi* a poporului. Răspunsul imediat, încărcat de putere emoțională, la întrebările și problemele cele mai acute ale contemporaneității — iată sarcina și menirea esențială a unui asemenea colectiv teatral. Numai făcînd din ele un organism extrem de dinamic și operativ, vom putea da viață pe scenă și unor probleme mai noi ale industriei noastre, decît problema cocsului hunedorean (vezi *Ferestre deschise*, de altfel o piesă înzestrată cu reale calități), sau unor aspecte ale satului nostru de azi, mai avansate decît intrarea în gospodăria colectivă (în *Ziua cea mare* și în *Vlaicu și feciorii lui* — amîndouă piese valoroase — se oglindesc, în esență, aceleași frămîntări, numai că la distanță de opt ani). E un adevăr incontestabil că problemele noi de care se ciocnesc oamenii — fie ele politice, tehnice sau economice — influențează asupra psihologiei lor, o fac să aprecieze evenimentele într-un mod nou. Firește că aceste probleme și aspecte foarte noi se cer traduse în limbajul artistic al gîndurilor, sentimentelor, pasiunilor umane, la nivelul unui teatru de calitate: viu, fremătător, emoționant.

Sînt convins că — oricare din modalitățile propuse mai sus ar fi adoptate — ziua de azi, în sensul cel mai strict, mai literal, al cuvîntului, se cere cu insistență adusă pe scenă, în toată asprimea și splendoarea, cu întreaga forță și măreție. Spectacolele care o vor reflecta — operativ și la o înaltă temperatură a pasiunii partinice și artistice — se vor înscrie, fără îndoială, și în istorie, cel puțin în istoria teatrului nostru.

PROBLEME ŞI CĂI ALE EFICIENŢEI ARTISTICE

Longevitatea artistică a spectacolelor*

Prelungirea vieţii spectacolului este una din cele mai importante probleme. Asupra acestei probleme trebuie să mediteze neîncetat orice teatru care ţine la prestigiul său.

La o primă privire, totul pare simplu. Se ştie că actorul profesionist se deosebeşte de amator prin faptul că amatorul apare pe scenă cînd îl trage inima, în timp ce actorul profesionist e obligat să-şi creeze oricînd starea de spirit corespunzătoare şi să joace *totdeauna* bine, sau — cum se spune la noi — „şi cînd plouă, şi cînd ninge". Este îndeobşte ştiut că faimoasa teză a lui K. S. Stanislavski : „parcă ar fi pentru prima oară" îl obligă pe actor să-şi întruchipeze rolul indiferent a cîta oară îl joacă — ca şi cum acţiunea s-ar fi întîmplat *chiar acum, în această secundă*, şi, astfel, totul să fie proaspăt şi emoţionant.

Obligaţia rămîne însă obligaţie ; în practică, actorul-om este supus şi el slăbiciunilor. Se întîmplă de aceea ca, din cele mai diferite pricini, fie oboseală, fie indispoziţie, uneori pur şi simplu din lene (deşi nu ştiu cum ar fi să nu-ţi vină să joci), actorul să repete mecanic mişcările şi cuvintele învăţate pe de rost, astfel că participarea sa la acţiune rămîne exterioară, rece, moartă. Desigur, aşa ceva nu se întîmplă la primele spectacole, cînd în sală se află oaspeţi (la părerea cărora actorul ţine), reprezentanţi ai presei şi colegi de breaslă.

Dar s-au stins luminile premierei şi încep să curgă spectacolele obişnuite, de fiecare zi — cu spectatori obişnuiţi : spectatori ai celui de-al 100-lea sau 200-lea spectacol. Actorul s-a plictisit să-şi joace rolul, pe care-l consideră vechi. Dar pentru spectator, indiferent de cifra reprezentaţiei, acesta la care asistă constituie premiera şi, ca atare, el vrea să vadă ceea ce face actorul „pentru prima oară", adică ţine să constate că totul e proaspăt şi nou. Se creează aşadar, uneori, o contradicţie între actor şi public. Ce reguli şi reţete există oare în această situaţie ? Se înţelege, pentru fiecare teatru, soluţiile sînt diverse şi desigur nu se poate da o singură reţetă pentru toate cazurile posibile.

Voi încerca să împărtăşesc cîte ceva din propria mea experienţă ; poate că se va dovedi a fi utilă sau va servi drept impuls fanteziei creatoare, care singură e în măsură să izvodească „tratamente" personale.

În primul rînd, întotdeauna cînd se face planul lunar sau pe decadă al repertoriului, încerc să influenţez conducerea ca nu cumva să se entuziasmeze prea mult şi să pună spectacolul nou, „astăzi şi în fiecare zi". Aceasta, pentru simplul fapt că spectacolul care se joacă zilnic poate, în foarte scurt timp, să se „tocească" pentru actori. Actorul poate pierde interesul pentru evenimentele pe care este chemat să le trăiască (de fiecare dată cu un deplin sentiment al noutăţii). În schimb, dacă un spectacol se joacă la un interval de timp mai mare — să zicem, tot la trei-patru zile, sau de cîteva ori pe lună — actorul simte dorinţa să-l joace de fiecare dată ca pentru prima oară.

Este foarte bine ca, periodic, să asişti ca regizor la un spectacol pe care l-ai montat tu însuţi, pentru ca împreună cu unul sau doi interpreţi, sau eventual cu toţi laolaltă, să faci modificările necesare, să înlături denaturările ivite pe parcurs sau chiar să propui o nouă rezolvare unei scene sau alteia. Acest lucru este deosebit de important. Nu pentru că actorii, temîndu-se de severitatea regizorului, vor face exces de zel „ca la lecţie", dar ştiindu-se urmăriţi, controlaţi de privirea atentă, plină de interes, prietenească, a regizorului, se vor feri de inerţie şi de eventuala rutină meşteşugărească. Mai cred că este foarte util ca, după cincizeci-optzeci de spectacole, să aduni uneori colectivul piesei respective la o nouă repetiţie şi să montezi într-un chip cu totul nou, cîteva scene. Uneori, aceasta este tot atît de util pentru organismul spectacolului, cît este transfuzia de sînge pentru un organism viu, în perioada unei boli. Dacă spectacolul se joacă un timp mai îndelungat, e bine să ai dubluri pentru rolurile principale, iar dacă piesa are un număr redus de personaje (5—6), atunci cred că e bine să-ţi alcătuieşti o a doua distribuţie.

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

Aceasta va duce neapărat la o întrecere stimulatoare între actori, în urma căreia teatrul nu are decît de cîştigat. Iar spectatorul, publicul, cel căruia îi sînt închinate eforturile noastre, va dobîndi o artă vie, substanţială, plină de conţinut.

În sfîrşit, deosebit de important pentru ferirea actorului de pericolul şablonului în rol, este să-şi pună în faţă, la fiecare spectacol, o sarcină *concretă*.

Căci, în afara sarcinilor regizorale, actorul poate şi trebuie să-şi propună de fiecare dată o nouă sarcină *concretă ;* de pildă, într-un spectacol, jucînd rolul lui Cyrano de Bergerac, să-şi îndrepte atenţia principală asupra dexterităţii cu care trebuie să întrebuinţeze capa şi spada, sau asupra eleganţei cu care trebuie să se mişte pe scenă. Preluîndu-şi o sarcină inedită şi autonomă, actorul vrea ca regizorul să-l privească ca un spectator obişnuit, pentru ca să-l poată sfătui mai bine. Regizorul este necesar actorului ca prieten şi sfetnic. Iar regizorul care sprijină iniţiativa creatoare a actorului, îl ajută nu numai pe actor, ci se ajută şi pe sine însuşi, deoarece capătă în spectacolul său, un artist creator care depune toate eforturile pentru a-şi însuşi încă o componentă a unei întruchipări unitare, îmbogăţite multilateral.

În strînsă legătură cu spectatorii care participă la spectacolul respectiv, fie că sînt funcţionarii unei întreprinderi, colhoznici sau muncitori ai unei uzine, fie că sînt studenţi sau şcolari, regizorul poate să pună în faţa actorilor sarcini diferite pentru acelaşi rol. Ce teme ale rolului sînt deosebit de importante pentru studenţi, ce anume ai vrea să le spui şcolarilor ? În strînsă legătură cu ţelul urmărit în acelaşi spectacol jucat de sute de ori, unele teme vor fi reliefate mai puţin, iar altele vor căpăta un răsunet mai mare.

Pentru ca un spectacol să trăiască timp îndelungat, el trebuie să fie întotdeauna tînăr şi proaspăt, trebuie să fie întotdeauna nou, păstrîndu-şi însă în acelaşi timp fundamentul ideologic şi artistic.

Trebuie să mai spun încă o dată că părerile expuse mai sus n-au pretenţia de a fi universal valabile, dar ele sînt verificate de practica Teatrului Mossoviet. La noi în teatru se reprezintă asemenea spectacole întotdeauna proaspete, de pildă : *Bărbatul frumos* (care a fost jucat de peste 1.000 de ori), *Othello* (care a depăşit al 500-lea spectacol) şi multe altele care au fost jucate de 250—300 de ori. Şi noi ştim că atunci cînd la vechile spectacole asistă regizorii, cînd ei pun în faţa artiştilor sarcini concrete, cînd înşişi actorii privesc fiecare spectacol ca o treaptă pe scara care duce la desăvîrşirea artistică, pe poziţiile celor mai înalte exigenţe, atunci şi creatorii lui descoperă secretele unei vieţi îndelungate a spectacolului, iar piesa nu se ofileşte niciodată.

A. Şaps

artist emerit al R. S. S. Bieloruse

Pentru dispariţia diletantismului

E simplu.

Şi-n acelaşi timp, foarte, foarte complicat.

Fiindcă schimbul de păreri s-a dovedit în repetate rînduri stegar al unor îmbunătăţiri practice simţitoare — deşi e infinit mai uşor să vorbeşti despre calitatea artistică, decît să o obţii —, salutăm cu entuziasm iniţiativa revistei „Teatrul".

Dar la un moment dat, cînd mă gîndesc la importanţa temei propuse, îmi vine să cred că, de fapt, „eficienţa artistică" este, nici mai mult, nici mai puţin, problema problemelor artei noastre. „Cum să facem să dăm spectacole din ce în ce mai bune ?" — aşa s-ar tălmăci întrebarea noastră, într-o limbă mai de-acasă. Poftim de răspunde ! Şi-atunci, fireşte, ajungi la una din două : ori la răspunsuri-axiomă, de genul „să jucăm piese cît mai bune, cu actorii cei mai buni, în condiţiile cele mai bune şi pregătite în termeni relaxaţi" (sic) ; ori la răspunsuri care ating numai anumite laturi ale problemei. Vom alege a doua cale.

Pentru ca în spectacolele noastre *să apară* cît mai multe clipe de artă autentică, din ele trebuie *să dispară* diletantismul, improvizaţia, şablonul. Din drame trebuie să dispară gîlgîirile lacrimogene, încrîncenările, crispările. Din comedii să dispară

„cîrligele“ ieftine, „șmecherismele“, ostentațiile, cabotinismele. A face prin scenă cîțiva pași anchilozați, pironind ochii pe loja centrală, nu înseamnă întotdeauna a juca o pauză de „efect“. A lăsa să-ți scape la sfîrșitul replicilor de haz un „hmm“, „hăă“ sau „hîîî“ nu înseamnă întotdeauna a ști „să dai poante“. Poate că unii au să spună : provincia ! Da, așa ceva găsim adesea în provincie. Dar oare, *numai* în provincie ? Oare ?

Deci, toate acestea trebuie să dispară, și de la București, și de la Timișoara, și de la Bacău, și de la Turda. Dar cum să contribuim la aceste binecuvîntate, mult dorite și prea mult așteptate, dispariții ? Chemați la această luptă, desigur, sînt în primul rînd regizorii. *Dar nu numai ei.*

Să vedem cine întreține, cine alimentează (fără voie, desigur) aceste carențe ale măiestriei actoricești. De multe ori, tocmai acel element care s-ar părea că trebuie să ajute la ridicarea nivelului artistic : *meseria*. Să nu fiu înțeles greșit. Nu spun : actorii vîrstnici. Spun : *meseriașii*. Unii dintre ei n-au nici treizeci de ani, „S-a marcat !“, „Te servesc !“, exclamă unii actori autoîncîntați de promptitudinea cu care li se pare că au înțeles o pretenție sau o indicație a regizorului. S-ar părea că într-un buzunar au o intonație, în altul un surîs, într-un al treilea buzunar o grimasă. Cu asemenea actori, unii regizori găsesc că e plăcut și (mai ales) comod să lucrezi. Și acești actori sînt invidiați de unii colegi și arătați cu degetul : „Asta știe meserie !“ Și cuvîntul „meserie“ se substituie aici cuvîntului „meșteșug“, pe care îl profanează. Nu, aceasta nu se numește meșteșug. Aceștia sînt mai degrabă colecționari de rețete, de ticuri, de cîrlige. Și știu să dea poante, dar așa cum au mai dat cîteva zeci de poante în alte cîteva zeci de piese. Ei știu să joace pauza, dar toate pauzele lor sînt la fel (de goale).

Dar cît de departe este adevărata tehnică actoricească, adevărata cunoaștere a acelui arsenal nemărginit de mijloace și căi de expresie actoricească, arsenal al cărui inventar este infinit de cuprinzător, fiindcă infinite sînt posibilitățile de exprimare atît ale trupului cît și ale graiului omenesc ! Oare știe cineva în cîte feluri se poate intona o replică ? Cîte feluri de priviri există ? Am citit undeva că, în teatrul chinez, sînt cunoscute nenumărate mișcări ale sprîncenei și fiecare din ele înseamnă altceva. E o particularitate a teatrului oriental, pe noi ne uimește, dar ce bogat învățămînt ! Cîți dintre actorii noștri știu să rîdă pe scenă ? Dar să redea o durere fizică ? Știu oare actorii noștri tineri să meargă, să facă întoarceri, mișcări rotunde, să se așeze, să se ridice ? În Institutul de teatru se recită versuri începînd din anul I, dar cîți absolvenți ai Institutului știu într-adevăr să recite ? Dar curățenia textului, fie el și de proză ? Luați textul unei piese și urmăriți spectacolul. Veți număra sute de „a“, „da“, „păi“, „sigur“, „ce“ „hm“, „ah“, care nu sînt în textul literar. Veți auzi pe scenă cuvinte repetate, replici ale partenerilor, preluate sau parafrazate „comic“ etc., etc. În acest sens, unii actori și-au elaborat și o teorie : autorii (sau mai ales traducătorii) nu cunosc vorbirea curentă, ei nu așează textul „pe limbă“, el se cere, chipurile, adaptat la forma conversativă, cotidiană. De aici, pericolul „cotidianului“ în teatru, o formă aparent nevinovată, dar supărătoare și nocivă, a naturalismului în teatru.

Colegi regizori, tovarăși actori, ați auzit ce frumos vorbesc actorii de la Mossoviet, care ne-au vizitat de curînd țara ? Ați văzut ce frumos se mișcă ei ? E foarte „simplu“ să obținem și noi asemenea rezultate, care ar duce la o certă îmbunătățire a calității în spectacole. Cît e de simplu acest lucru, o știm tot de la ei, de la artiștii Mossovietului : în fiecare dimineață, de la 9 la 10 la teatru, curs de mișcare scenică, de dans, de ritmică. (N.B. *La teatru, nu la facultate.*) La acest curs, la acest trenaj înviorător și amuzant vine și Marețkaia, și Pliatt, cîteodată și Mordvinov, deși e suferind. Mai mult, regizorul principal Zavadski a împămîntenit un obicei : „toaleta“ actoricească. Înainte de fiecare repetiție, 10—15 minute de exerciții tehnice, legate de necesitățile repetiției respective.

În acest fel se pot stăpîni mijloacele de expresie ale actorului (nu șabloanele), se poate căpăta meșteșugul (nu rutina). Toate acestea, cît privește mijloacele exterioare ale artei actoricești. Cît despre cele interioare, afective, Stanislavski ne-a lăsat cărți întregi...

Deci, e simplu.

Și în același timp, foarte, foarte complicat.

Și, ca-n orice lucru complicat, și aici e nevoie de multă muncă, de exigență, de gust, de spirit, de talent.

Ion Maximilian

Angela Ioan

STADIUL ACTUAL ŞI PERSPECTIVELE PIESEI ÎNTR-UN ACT

Despre anevoioasa muncă de înjghebare a unei construcţii dramatice limitate la proporţiile unui singur act, se aminteşte aproape cu regularitate de cîte ori vine vorba despre „genul scurt" în dramaturgia noastră.

Din întinsa frescă social-istorică, ce s-ar putea desfăşura cu multitudine de nuanţe de-a lungul unei piese de „largă respiraţie", piesa într-un act e nevoită să surprindă un minimum de momente, ceea ce presupune însă cristalizarea esenţei întregului. De alegerea judicioasă a acestor momente, de concentraţia valorică a ideilor este condiţionată transmiterea unui mesaj cuprinzător. În acelaşi timp, maxima concentraţie nu oferă în genere prea mult loc investigaţiilor ce se pot întreprinde în profunzime.

Deci, nu viziuni dramatice de amplă întindere, nu mari desfăşurări de acţiuni, e chemată să oglindească piesa într-un act. Totuşi, la proporţiile faptului prezentat, păstrînd restrînsele dimensiuni ale coordonatelor genului, ea trebuie să oglindească realitatea în aspectele ei cele mai pline de semnificaţie.

Cerinţele acestea specifice s-au impus cu osebire în ultima vreme creatorilor noştri.

Măreţul moment al lui 23 August, covîrşitor prin importanţa lui istorică şi prin amploarea lui dramatică, a fost un îndemn puternic pentru dramaturgi de a găsi loc înălţătoarelor lui imagini şi eroicelor lui figuri de luptători, chiar şi în cadrul de mici proporţii al piesei într-un act. Faţă de spaţiul şi timpul restrîns al genului, oglindirea măreţului eveniment impunea însă un efort maxim de esenţializare, de selectare creatoare a aspectelor, problemelor şi eroilor.

Evitînd de aceea fresca, ori tablourile larg cuprinzătoare, evocările într-un act ale revoluţiei populare s-au concentrat cu osebire asupra atmosferei plină de pulsaţie patetică în care s-a purtat lupta poporului şi partidului, asupra entuziasmului biruinţei şi a elanului spre cucerirea perspectivelor revoluţionare pe care eliberarea le deschidea maselor muncitoare; ele au încercat să prezinte cu limpezime şi să diferenţieze în imagini pregnante, convingătoare şi emoţionante, încleştarea dintre reprezentanţii fascismului — ai claselor exploatatoare — meniţi osîndei istoriei, şi figurile luminoase de luptători şi cuceritori ai viitorului liber, socialist.

Discutînd pe materialul existent, e interesant de urmărit atitudinea creatoare a autorilor în faţa acestei teme (şi acestei sarcini artistice), preferinţele lor tipologice; şi ar fi de asemenea utilă o analiză a feluritelor procedee tehnice folosite în elaborarea „actelor" lor dramatice.

Horia Lovinescu, de pildă, surprinde în piesa *...Şi pe strada noastră*, deruta, laşitatea, oportunismul dezgustător al „lumii bune", în faţa inevitabilei prăbuşiri a fascismului. *Casa din livadă*, lucrarea lui M. Joldea, scoate în evidenţă integritatea morală a ţăranului muncitor, adeziunea lui, pînă la jertfa de sine, la cauza eliberării. Diferite aspecte din lupta de nimicire a duşmanului, dusă de către muncitorii feroviari, de către partizanii şi gărzile muncitoreşti, ni se fac cunoscute mai cu seamă prin piesele: *Într-o gară mică* de D. Tărchilă, *În August cerul e senin* de M. Săulescu şi P. Aristide, *Citeşte şi dă mai departe* de Dimenyi Istvan.

Toate aceste „acte dramatice" sînt instantanee luate cu înfrigurare de un obiectiv cu rază mică de cuprindere: un hol de casă boierească, devenit în scurt timp post de tragere, în mîinile muncitorilor patrioţi; o încăpere simplă de ţară, în care înfruntarea fascismului e exprimată cu şi mai multă tărie; un peron de gară, la adăpostul căruia se pun la punct ultimele preparative de aruncare în aer a unui tren german; un pod plin de vechituri, de unde cu preţul sacrificiului suprem, se transmit mesaje importante pentru continuarea luptei de eliberare etc.

Autorii au pornit de la documente sau de la sîmburele unor întîmplări izolate, dar s-au străduit să descopere în ele semnificația unor momente-cheie, a unor acțiuni decisive din marea bătălie a eliberării. Întrunite, aceste piese ar putea recompune întrucîtva atmosfera generală a glorioaselor zile ale lui august 1944 ; dar și fiecare în parte, în mica ei unitate dramatică, izbutește să demonstreze fermitatea și înțelepciunea cu care, din ilegalitate, în Transilvania, pe Valea Prahovei sau în Moldova, partidul a inițiat și condus către victorie insurecția armată populară. Jertfa celor mai buni fii ai clasei muncitoare, sfîrșitul tragic al principalilor eroi din piesele amintite aureolează finalurile cu o perspectivă optimistă, de natură să întărească spiritul eroic al ulterioarelor acțiuni revoluționare și patriotice la care partidul a chemat poporul nostru muncitor.

În fiecare piesă, faptele dramatice se desfășoară cu repeziciune, în tensiune, timpul e măsurat, fiecare secundă e prețioasă. Personajele apar în aceste lucrări, unele lapidar dar deplin conturate, altele ca simple siluete de fundal. Comuniști, muncitori, soldați combatanți, care și-au întors armele împotriva dușmanului din țară, se înfruntă cu naziștii, cu oamenii siguranței, cu reprezentanții claselor exploatatoare și ai slugilor acestora. În general, s-a insistat însă nu pe desenarea „eroului“, ci pe inițiativa și prezența activă a maselor, pe rolul poporului de făuritor al istoriei.

Schemele de construcție sînt însă, desigur, felurite, potrivit substanței și atmosferei dramatice, care variază de la o lucrare la alta.

***

În piesa lui Lovinescu, aglomerarea de personaje e evident voită. Fiecare personaj intrat în scenă poartă cu el, distinct, amprenta clasei din care face parte. Caracterizările se obțin în acțiune, fără multe și inutile incursiuni psihologizante. Nu e timp pentru discursuri, nici pentru lamentări.

Lupta împotriva dușmanului de clasă se poartă ferm, cu arma în mînă. În salonul de primire al văduvei senatorului Verdescu a năvălit strada. Afară se trage împotriva nemților ; armatele sovietice sînt la porțile orașului, iar tentativele de fugă ale stăpînilor casei au eșuat. Trei comuniști din gărzile muncitorești și-au instalat un post de mitralieră la fereastra salonului și au deschis focul. Un soldat, sătul de front și dornic să se întoarcă acasă, e cîștigat pînă la urmă de această nouă față a luptei, iar Picu, micul vagabond (care trezește amintirea lui Gavroche sau, după limbaj, a unuia din eroii lui Makarenko), li se alătură cu toată generozitatea și setea de sacrificiu a vîrstei. De cealaltă parte, ridicola dar periculoasa doamnă Verdescu, împreună cu fiul său Gigel și cu speculantul Mandache (foarte dispuși să fraternizeze cu dușmanul), sînt reduși la tăcere, scoși din circuit, condamnați la oprobriu. Autorul lasă spațiul liber luptătorilor, actelor de bravură, finalului triumfător. Diferențierile se fac pe grupuri, pe atitudini, pe comportare.

Lovinescu, cunoscut creator de atmosferă și realizator al multor caractere care s-au impus în dramaturgia noastră, reușește și în limitele unicului act pe care îl prezintă, să distribuie cu eficiență accentele, să gradeze interesul și să sublinieze în replică ideea neapărat utilă, esențială, pentru a isca emoție, pentru a lumina o situație, pentru a deschide drum mesajului partinic pe care ține să-l transmită. Personaje schițate doar prin cîteva trăsături sînt articulate, trăiesc, li se prefigurează devenirea. Evoluția Mariței, femeia de încredere a familiei Verdescu, e firească, logică. Alături de muncitorii care mor eroic pentru a grăbi cu un ceas mai devreme salvarea țării, își găsește și ea rostul. Replica din final, prin care înfruntă cu scîrbă lichelismul fostei sale stăpîne, sună cinstit și îi structurează definitiv devenirea pozitivă. Copilul străzii, Picu „piratul negru, spaima mărilor, ocrotitorul oropsiților“ (așa cum îi place să se recomande) ; cel care își caută tatăl ilegalist prin toate închisorile țării ; care vrea să intre voluntar în armata sovietică, își găsește efectiva sa utilitate în același grup de luptă al muncitorilor eroi. Și chiar dacă iluzorie, convingerea unuia dintre muncitori care, înainte de a cădea, crede că și-a descoperit în Picu pe propriul său copil, servește cauzei și înnobilează perspectiva de evoluție a tînărului personaj. El va reprezenta cu mîndrie schimbul de mîine al partidului, pentru că, așa cum îi spune bravul erou, „ăsta-i rostul, cînd unul cade... altul îi ia locul, și treaba merge înainte“.

Rapidă și firească e și transformarea psihologiei soldatului. Individualismul său cedează în fața marilor comandamente istorice ale clipei. E nevoie de un om care să tragă împotriva adevăratului dușman al poporului și patriei și, deși suprasăturat de război, la doi pași de casă, el rămîne să moară, poate, la mitraliera care are nevoie de un servant. Soldatul are umor, replicile sale au un cunoscut iz țărănesc de batjocură la adresa boierilor. Dar Lovinescu nu se mulțumește cu această indirectă caracterizare a boierimii ; el găsește, în spațiul său dramatic, restrîns, loc și timp pentru a-și spune din plin cuvîntul cu privire la această tagmă, prezentînd cîteva exemplare semnificative. Doamna Verdescu, de pildă — „cucoana“ care nu pregetă să-și exhibe cu nerușinare falsa bucurie la venirea soldaților sovietici — poate sta foarte bine alături de cele mai realizate tipuri de acest fel din teatrul lui Lovinescu.

Principalul merit al autorului ni se pare însă a fi altul : el aduce în scenă cu această piesă, pentru prima oară în dramaturgia sa într-un act, un grup compact și viu realizat, de comuniști, a căror acțiune directă a contribuit hotărîtor la desfășurarea istorică a faptelor înfățișate. Dincolo de impresia generală — de forță neînfrîntă, de monolit, pe care eroii aceștia ai lui Lovinescu o degajă — faptul de a se fi apropiat creator și cu precădere, în acest act ca și în fresca *Surorilor Boga*, de eroii clasei muncitoare, reprezintă pentru însăși creația dramaturgului, în pofida unor lipsuri semnalate, la vreme, de critică, un moment de cea mai mare însemnătate, momentul pătrunderii lui în lumea *noului revoluționar*, a rodniciei artistice mereu proaspete.

***

Celelalte piese amintite aparțin unor debutanți în literatura dramatică și realizările lor sînt, cu atît mai mult, vrednice de cercetat și prețuit. Despre *Într-o gară mică* a lui Dan Tărchilă și despre *În august cerul e senin* de Mihai Săulescu și Paul Aristide se poate vorbi cam din același unghi de vedere. Aceste piese prezintă un fundal comun de desfășurare a faptelor, vorbesc aproape despre aceiași oameni și folosesc formule dramatice asemănătoare. Aportul muncitorilor feroviari în campania de sabotare a mașinii de război hitleriste, acțiunile pline de curaj ale partizanilor formează materialul dramatic al celor două piese. Gara și atmosfera ei specifică le formează cadrul ; limbajul cifrat, jocul dublu al personajelor constituie motive particulare în desfășurarea acțiunilor lor și în construcția pieselor. Spre deosebire de piesa lui Lovinescu, personajele din *Într-o gară mică* nu sînt nici pe departe ceea ce par a fi și, cu atît mai puțin, ceea ce se recomandă că sînt. Impiegata de mișcare e de fapt o comunistă cu vechime în lupta ilegală de partizani, soră cu „Ciobanul“, care, de fapt, e chiar șeful detașamentului coborît din munte cu sarcina expresă de a organiza și conduce explozia unui tren de muniții german.

„Călugărul“, care presară cu tîlc în convorbirile lui cu ceilalți protagoniști citate din Biblie, ascunde sub anteriu nu crucea, ci arma și, la momentul potrivit, preia comanda unei grupe de atac. Bîrcă nu e reprezentantul unei fabrici de mătăsuri, ci omul siguranței, iar „muncitorul“ Brana e de fapt subalternul său.

Această diversitate de tipuri și dubla personalitate ce li se acordă unora dintre ele sînt folosite de Dan Tărchilă pentru a conduce acțiuni paralele și pentru a crea în scenă centre deosebite de interes, de culoare și de semnificație.

În timp ce pe peronul micii gări, partizanii și muncitorii ceferiști, prin semnalizări și ordine scurte, organizează ultimele detalii ale acțiunii lor patriotice, în sala de așteptare omul siguranței descoperă în „Turista“ și „Turistul“ din Capitală, reprezentanți de frunte ai lumii în folosul căreia își îndeplinește odioasa slujbă. În aceeași sală de așteptare, țăranca împietrită de durere, care se duce să-și îngroape feciorul mort pe front, adaugă peisajului social prezentat de autor, o notă de sumbră amărăciune și face să răsune în auzul tuturor protestul și revolta.

E de remarcat că Dan Tărchilă nu e stînjenit de această variație de tipuri și de situații ce-l solicită, că ele nu-l opresc să urmărească linia principală tematică pe care și-a propus-o și că, dimpotrivă, le folosește pentru a face să crească tensiunea dramatică, pentru a umple timpul dramatic cu o emoție bogată în sensuri politice și umane, odată cu datele acțiunii de bază: planul de lucru al partizanilor, fazele de pregătire a sabotajului, care toate, se succed cu rapiditate și amplifică — dramatic — neliniștea lectorului. Detunătura produsă de vagoanele de benzină aruncate în aer aduce cu sine destinderea, iar satisfacția victoriei acoperă tragicul inevitabilelor pierderi.

Autorul se afirmă bun cunoscător al legilor genului scurt și talentat interpret artistic al documentului istoric. El nu a fost totuși ferit de seducția a tot felul de coincidențe și nici de primejdia platitudinii în prezentarea unor personaje, pe a căror prezență și replică spectatorul pune temei și de la care așteaptă să atingă maximum de expresivitate și de forță convingătoare. De ce, de pildă, partizana trebuie neapărat să descopere în agentul siguranței pe fostul ei iubit, și de ce tocmai ea și nu alt tovarăș este pus să-l suprime ? De ce conversația celor doi turiști este atît de exasperant de banală ? De ce au rămas atît de neinteresanți, atît de neangajați în acțiune, încît autorul, pînă la urmă, nu știe ce să facă cu ei și îi lasă uitați în sala de așteptare, ascunși sub o bancă ? Aceste întrebări le punem la urmă, pentru că platitudinile și coincidențele din final apar ca balast, ca material parazitar în imaginea tranșantă, în unitatea de ansamblu pe care totuși o lasă lectura piesei.

***

Pe coordonate asemănătoare se înscrie piesa *În august cerul e senin.* Dar preferințele autorilor ei merg către misterios și senzațional. Decorul se păstrează în semiobscuritate, „grinzile acoperișului se profilează fantastic, încît în primul moment, spectatorul nu-și dă seama unde se petrece acțiunea". Personaje bizare își fac apariția printr-o trapă și se recomandă sub identitate falsă. O stare de panică și de suspiciune reciprocă stăpînește scena, iar împușcăturile dinafară și șuierăturile prelungi de locomotive se adaugă atmosferei. Distribuția nu cuprinde decît trei personaje : „bărbatul" (ins anonim, înnebunit de spaimă și de așteptare, deținător, fără voia lui, al unui prețios document destinat frontului) ; o tînără partizană sovietică (ce refuză, un timp, să vorbească, pentru a nu-și descoperi originea) ; un ciudat profesor, pasionat de studiul liliecilor (în realitate, un comunist ilegalist ieșit recent din închisoare, cel care trebuie să facă legătura prin T.F.F. cu postul de comandă al armatelor eliberatoare). Trei necunoscuți, care se întîlnesc în același pod al unei gări dintr-o regiune încă neeliberată ; trei tineri, la începutul vieții, fiecare cu povestea lui, uniți în aceeași acțiune eroică ; trei oameni care vor muri simplu, curajos, simbolic: pentru cerul senin al lunii august, pentru „dimineața însorită a patriei".

Faptele sînt puține, intriga e redusă. Personajele își descoperă adevărata lor față, stabilesc relații de cooperare și periculoasa misiune e îndeplinită sub focul gloanțelor nemțești. „Bărbatul" se dovedește a nu fi laș — el acoperă cu corpul său rafala destinată tinerei sovietice — și moare. Unul după altul, cad și ceilalți doi luptători, înainte ca avioanele eliberatoare să-i salveze. Acesta e materialul de viață care a stat la dispoziția autorilor, dar din care, cel puțin în prima parte, pînă la dezvăluirea adevăratelor fețe ale eroilor, autorii au căutat să scoată cît mai multe efecte de teatru. Luminoasa, realizata figură a profesorului ilegalist debutează cu ticurile unui personaj de piesă polițistă ; pretinsa muțenie a fetei se supralicitează la maximum în tensiunea primelor scene, iar „bărbatul" e amenințat să cadă în psihologism ieftin. Autorii își construiesc pilonii de susținere ai dramei, tentați de a complica, de a explicita exagerat personajele. Oare li s-a părut autorilor că dramatismul piesei, de altfel bine închegat pe parcurs, ar putea spori astfel ?

***

Piesa lui M. Joldea, *Casa din livadă,* vrea să ilustreze ajutorul pe care masele populare, sub îndrumarea oamenilor de partid, l-au dat armatelor sovietice eliberatoare.

Piesa se sprijină pe tăria de caracter, pe trăsăturile morale ale bătrînului țăran Petre Dușan, care refuză, cu prețul vieții sale și al întregii familii, să predea naziștilor doi ostași sovietici veniți în sat cu importante misiuni militare. Aparent, acest personaj central e redus la un simplu caz de conștiință. Iar despre *Casa din livadă,* la o privire superficială, s-ar putea vorbi ca despre o dramă psihologică. Cu toate acestea, conflictul, axat în jurul istoricelor evenimente din vara anului 1944, desprinde eroul din planul exclusiv al datelor personale, psihologice. În adevăr, acesta reacționează potrivit unei mentalități noi, născute sub înrîurirea acelui început de mari schimbări sociale. În inima lui Petre Dușan se naște un sentiment de largă solidaritate, „un sentiment de frate față de cei care se războiesc pentru dreptate și vin să-ți scape zilele și pămîntul". Înarmat cu această nouă conștiință, personajul intră în luptă deschisă cu bestialitatea căpeteniilor fasciste și-și simte, în încleștarea luptei, crescînd și întărindu-i-se această conștiință. Autorul nu folosește un arsenal inedit de mijloace pentru a sublinia momentul de supremă încordare dramatică. La capătul înverșunării sale neputincioase, pentru a-l constrînge pe bătrîn să mărturisească, comandantul neamț decide împușcarea celor trei femei — nevasta, fiica și nepoata lui Petre Dușan. Ca procedeu, scena e calchiată pe motive cunoscute. Deosebirile se arată însă în atitudinile femeilor, atitudini care vorbesc despre atenția cu care autorul a cercetat și reflectat viața sufletească a eroinelor lui.

***

O privire de ansamblu asupra celor cîtorva piese într-un act, inspirate de evenimentele Eliberării, duce la îmbucurătoarea concluzie că toate aceste lucrări se alătură cu cinste elanului general de creație cu care artiștii și scriitorii noștri au întîmpinat măreața sărbătoare.

Exigența dramaturgilor respectivi nu a fost incitată însă numai cu ocazia acestui eveniment. Ei vin în mod statornic în contact cu un material de viață perpetuu îmbogățit cu noi și infinit de variate aspecte. În mijlocul acestui tumult de viață creatoare, detectarea aspectelor esențiale, condiție „sine qua non" a genului scurt, nu se face, desigur, fără dificultăți, deși, după cum declara nu de mult romancierul Cezar Petrescu, „viața dă azi *soluții* cu mai multă repeziciune și eficiență decît ar putea da fantezia și îndrăzneala scriitorului".

Cu toate acestea, piesa într-un act a început să-și afirme cu destulă pregnanță prezența pe tărîmul actualității imediate.

Sezisînd valențe noi în desfășurarea entuziastă a procesului de construire a socialismului în țară, micile crochiuri dramatice tind să consemneze această atmosferă vibrantă de construire a noilor condiții de viață, a noilor conștiințe umane.

Firește, viața de construcție pașnică a unei noi societăți nu mai oferă creatorului de artă situații dramatice de intensitatea celor aflate în zilele insurecției. Viețile oamenilor nu mai sînt într-o continuă primejdie. Acțiunea nu se mai consumă precipitat pe peronul unei gări, într-un pod cu vechituri, ciuruit de gloanțe, sau într-un hol răvășit de plecări și lupte.

Totuși, personajele nu încetează a-și demonstra eroismul, faptele dramatice continuă să fie înălțătoare, să se desfășoare emoționant. Iar „timpul dramatic" e la fel de măsurat ; secunda, la fel de prețioasă. Eforturile oamenilor se împletesc pentru realizarea unui măreț ideal. Apropiindu-se de atingerea lui, ei ajung a se structura și pe plan moral după un nou profil. Ritmul înflăcărat al luptei revoluționare, continuat în acești ani ai construirii, în libertate, a unei vieți a bunăstării generale, nu e ritmul în care eroii sînt dominați de învolburarea adeseori spontană care, la „începuturi", îi purta ca în iureșul unui uriaș uragan. E un ritm ce se consumă, cu luciditate, în conștiința oamenilor ; un ritm dominat de eroi. Dramaturgia de azi nu înfățișează, de aceea, cu precumpănire situații, ci sondează conștiințe, interpretează atitudini, surprinde, în transformare, profiluri umane. Toate acestea, prinse de obiectivul cu rază mică de cuprindere a piesei într-un act, nasc *instantanee dramatice,* care pot fi însă înzestrate cu forță edificatoare și emoționantă netăgăduită.

Cei care rămîn singuri de Lucia Demetrius, *Logodnă furtunoasă* de Kakassi Endre și *Cei din urmă* de Gh. Țentulescu (ca să discutăm de cele mai recente creații într-un act din această categorie) reușesc astfel să reliefeze cu multă precizie stadiul nou prin care trece azi frămîntarea mijlocașului, în pragul intrării sale în gospodăria colectivă.

Superioritatea ideologiei și orînduirii socialiste s-a impus cu evidență. Majoritatea oamenilor muncii, convinși de acest fapt, iau parte conștienți la grăbirea construcției socialiste. Puținii care stau în cumpănă să recunoască această realitate, ce corespunde unei necesități istorice obiective, rămîn „singuri", „cei din urmă".

Cei care rămîn singuri, versiune concentrată a dramei în trei acte *Vlaicu și feciorii lui,* transmite mesajul cu aceeași claritate și putere convingătoare.

Firește, evoluția lui Vlaicu nu e urmărită aci, pas cu pas, ca în versiunea de largă respirație, jucată pe scenele profesioniste. Nu asistăm la închistarea lui Vlaicu în cochilia încăpățînării sale individualiste, nici la clarificarea sa anevoioasă, dar ascendentă. Coordonatele strîmte ale acțiunii — în piesa într-un act — stau la doi pași de deznodămînt (procedeu impus de specificul piesei într-un act), de momentul în care ritmul avîntat al succeselor colectivei îi anulează reticențele individualiste și-i răstoarnă argumentele răuvoitoare, convingîndu-l de foloasele muncii în comun.

Cu toate că surprinde numai faza finală a evoluției personajului, piesa *Cei care rămîn singuri* reușește să cuprindă în întregime procesul de devenire al eroului; a intervenit aci abilitatea creatoare a dramaturgului, care a știut, fără să dăuneze acțiunii dramatice, să introducă în acțiune o subtilă și edificatoare argumentație subsidiară. Fără aceasta, momentul „cheie" al procesului de devenire al eroului ar fi fost neconvingător, cum se întîmplă în cazul lui Dumitru Grădinaru (eroul din piesa lui Kakassi Endre, *Logodnă furtunoasă)*. Consumat de o dramă similară cu a lui Vlaicu, închistat în carapacea aceluiași individualist simț de proprietate, Dumitru refuză intrarea în colectivă, în pofida prosperității ei evidente, ajungînd în aceeași condiție tragică a izolării de familie și societate. Mai viclean decît Vlaicu, duce o existență josnică de speculant. Datorită acestui dat caracterologic, ne este însă mai greu să credem în sinceritatea declarației autocritice, pe care o face în plin public, cînd intră nepoftit la logodna fiului său, colectivist de frunte. Mărturisirile lui nu au forța convingerii. Nefiind susținute de ecoul lăuntric al frămîntărilor eroului, sau de argumentul hotărîtor al unui proces intim consumat anterior, tot ce ne transmite sună declarativ și exterior. Pe bună dreptate, îl suspectăm de manevre ascunse.

Autorul, dornic să satisfacă una din cerințele piesei într-un act, declanșarea conflictului odată cu prezentarea datelor expozitive, mai bine zis, strecurarea acestor date expozitive în plin conflict, exagerează, anulînd pur și simplu elementele lămuritoare, inițiale, care să ne pună în contact direct cu temeiurile ce vor transforma pe erou.

În *Fata tatii cea frumoasă*, Ion Ghelu Destelnicu schițează pe nesimțite premisele conflictului, făcînd cu virtuți lăudabile, incursiuni în poezia folclorică.

Lupta e surdă. Cu cinism, familia viitorului mire, Lisandru, condiționează salvarea „onoarei" Mariuței (care așteaptă un copil) de imediata renunțare a tatălui ei (președintele comitetului de inițiativă pentru înființarea gospodăriei colective) de a mai acționa.

Personajele freamătă de potențial uman. Spre deosebire de multe personaje de scurtă viabilitate, din alte piese într-un act, surprinse pe o unică — și statică — trăsătură de caracter, eroii creionați de Ion Ghelu Destelnicu apar mișcați de multipli factori psihologici contradictorii, bine delimitați. Lisandru, sub înrîurirea fratelui său, nu izbutește să stingă vocea propriei sale pasiuni și judecăți. Acțiunile sale oscilează, după cum reușește ori nu să pună surdină uneia din cele două impulsuri. Caracterul evident contradictoriu al atitudinii lui destramă, pînă la urmă, imaginea integră pe care răsfățata „fată a tatii" și-o creasе despre el.

Dilema sfîșietoare prin care trece tatăl Mariuței, de fapt aproape rezolvată in conștiința lui de om cinstit, e soluționată de hotărîrea bruscă a fetei. „Gingașa floare de seră", pe care tatăl „a jurat că n-o lasă să muncească" (urmă a unei vechi mentalități în concepția sa), zglobia „păpușă" a tatălui și iubitului ei, trezită la realitate, găsește în ea nebănuita tărie să se smulgă de lîngă amîndoi și să afle în tumultul muncii sănătoase de-afară, un sprijin eficient pentru un început de viață nouă.

Păcat că autorul n-a zugrăvit tocmai pe reprezentanții acestei luminoase vieți (ce răzbate filtrat prin transparența perdeluțelor brodate de Mariuța) în linii mai precise.

Dar asemenea profil uman, nou, care prinde contururi din ce în ce mai pregnante în tabloul vieții noastre sociale, începe să fie surprins și așezat în prim-plan și de dramaturgia piesei noastre într-un act.

Fără a avea pretenția desăvîrșirii, încercările sînt totuși de încurajat. Colectiviștii din *Puii lui Mihai* de Ferencz Liviu, sau cei din ultima piesă într-un act a Luciei Demetrius, *O să fie nuntă mare*, au trecut de greutățile inerente „începutului" și culeg în liniște belșugul muncii în comun. Totuși, ei nu se mulțumesc cu acest succes ; tind spre noi și noi rezultate, cristalizîndu-și, cu aceste preocupări și elanuri, noua lor conștiință socialistă.

Personajele sînt schițate ; cel mult, se dezvăluie, nu evoluează. Acțiunea ocupă totuși un plan secundar. În centrul dramei se face loc discuției de principiu. In focul ei se ciocnesc interese, se dezvăluie caractere, se combat concepții înapoiate. Cu toate că nu e potențată de un real suport uman, discuția nu e seacă, declarativă, grație însăși sincerității în care se desfășoară dezbaterea și importanței problematicii pe care o ridică. Adeziunea sinceră față de interesele obștești, interesul canalizat nu numai spre numărul zilelor-muncă, cît mai ales spre valoarea lor productivă, spre *curajul* răspunderii, sînt preocupări care încep să frămînte tot mai mult conștiința colectiviștilor noștri și să transpară și în tipologia dramaturgiei noastre.

Ceea ce e regretabil e că pășirea spre acest nou orizont dramaturgic n-are continuitate în repertoriul pieselor într-un act.

Colectivistul nu este singurul personaj ce animă uriașa frescă a construcției socialiste din țară. Procese similare de creștere a conștiinței socialiste se consumă, cu alte tonalități, și în viața intelectualului nostru cinstit și, mai ales, în viața muncitorului. Trebuie să recunoaștem că, în această privință, piesa într-un act rămîne încă serios datoare.

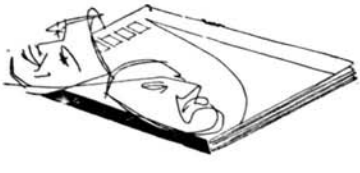
Piese de genul *Capcanei* lui Liviu Ferencz, care încearcă cu succes discutabil să ilustreze lupta ce se duce pe șantiere împotriva elementelor descompuse, ce sabotează eforturile constructive ale muncitorimii, sau de genul *Cheii succesului* de V. Adrian și P. Crainic, care vrea să arunce oprobriul satirei asupra deprinderilor birocratice, nu pot în nici un caz să suplinească și, mai puțin, să împlinească lacunele în această privință. Viața intensă și bogată a muncitorilor și intelectualilor noștri, cu noile lor preocupări, realizări, frămîntări și aspirații, oferă încă nespus de multe și variate izvoare de inspirație scriitorilor noștri de teatru.

***

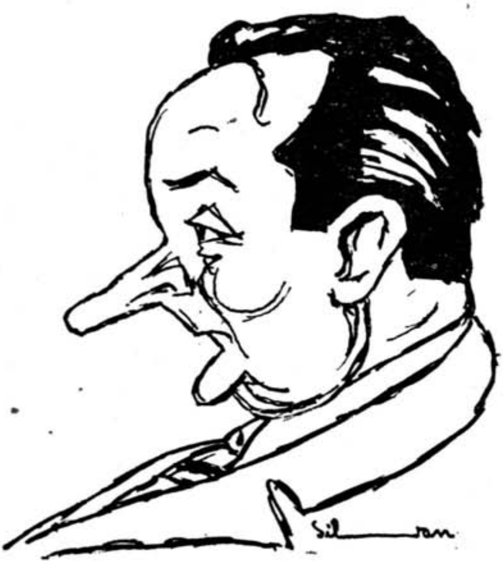
În afara lacunei semnalate în tematica repertoriului cu piese de mici proporții, întîlnim, după cum am observat, lucrări interesante, ceea ce ne duce la concluzia că realizările de substanțială valoare dramatică sînt întru totul posibile în cadrul miniatural al acestui gen scurt.

Oricum, semnalînd cu sublinieri puternice aceste lacune în tematica repertoriului de piese de mici proporții, trebuie să recunoaștem că situația literaturii dramatice (în domeniul pieselor într-un act) s-a îmbunătățit în ultima vreme. Pînă nu de mult, dramaturgii noștri arătau „genului scurt" dramatic, un interes sporadic. Amploarea crescîndă a mișcării noastre de amatori a determinat însă și sporirea crescîndă a acestui interes. Și sub imperativul creșterii mișcării teatrale de amatori, solicitarea continuă a fi încă, mai intens, adresată scriitorilor, acum în cadrul pregătirilor pentru noua competiție a tradiționalei bienale, la care sînt angajate zecile de mii de echipe de artiști amatori.

Cu atît mai mult solicitările sînt menite a fi luate în seamă, cu cît, după cum s-a văzut din fugara analiză a celor cîtorva piese de mai sus, varietatea formulelor și stilurilor dramatice nu e împiedicată a se desfășura, în ciuda cerințelor specifice — de economie maximă a mijloacelor tehnice, de construcție dramatică — ale genului. Dimpotrivă, cerința concentrării și esențializării poate prilejui o expresivitate artistică, adeseori mai direct eficientă decît cea cu dreptul larg al digresiunilor, pe care o prilejuiește drama de dimensiuni întinse. Și, la ce poate năzui mai cu ardoare un scriitor, decît la bucuria de a-și vedea opera repede înțeleasă și prețuită în masele sutelor de mii de spectatori ai scenelor teatrale celor mai entuziast însuflețite, ai scenelor pe care joacă artiștii amatori ?



portrete și mărturii



V. Negrea

GEORGE CALBOREANU

De statură potrivită — mai mult scund decît înalt —, bine implîntat în pămînt, George Calboreanu oferă celui care-l privește fără fard și grimă, o figură rotundă, din care se detașează fruntea bombată, nasul puternic și o gură tăiată energic. Trăsăturile sale degajă o impresie de asprime, de severitate. Este asprimea ce se întipărește pe chipul omului obișnuit să lupte și să învingă: pentru că George Calboreanu este un biruitor. Drumul lung și anevoios pe care a trebuit să-l străbată de la Turnișor — sat din apropierea Sibiului — și pînă la scena Teatrului Național din București, l-a făcut, ca să zicem așa,... pe jos: nici avere, nici rude bogate, nici cunoștințe sus-puse. Înarmat doar cu har și cu energie, George Calboreanu și-a tăiat singur calea, așa cum făceau mulți din cei care umblau pe drumurile deloc ușoare ale artei.

Într-un articol închinat lui George Calboreanu, puțin timp după Eliberare, un gazetar scria următoarele rînduri: „Ridicarea unui țăran constituie una din cele mai interesante experiențe umane. În îndîrjirea pentru biruință a lui Calboreanu trebuie să vedem puterea de afirmare a țăranului romîn“.

Astăzi, cînd pentru fiii muncitorilor și ai țăranilor muncitori din țara noastră sînt deschise toate drumurile, ei putînd să se instruiască și să ocupe funcțiile cele mai de seamă în producție, în frontul cultural și în aparatul nostru de stat, entuziasmul gazetarului citat mai sus ne apare oarecum depășit. El exprimă însă în subtextul său realitatea unor timpuri de care ne despart doar cincisprezece ani; or, ascensiunea lui George Calboreanu s-a petrecut tocmai în acele timpuri. Cunoscînd greutățile pe care a trebuit să le înfrunte, mizeria, morală și materială, pe care a suportat-o, realizăm cu mai multă ușurință figura proeminentă a acestui actor, care abia în anii puterii populare și-a găsit deplina apreciere a capacității și talentului său, înaltul titlu de artist al poporului constituind una din dovezile cele mai elocvente ale acestei aprecieri.

Elevul lui State Dragomir la Conservatorul din Iași, dascăl înțelept și om de vastă cultură, George Calboreanu și-a însușit nu numai principiile realiste de interpretare (de unde și caracterul popular al artei sale), ci și principiile etice ale omului ce-și face din muncă un țel înalt. Acordînd o egală atenție rolurilor de comedie, cît și celor de dramă în care excelează, încurajînd dramaturgia noastră originală (în 1946, George Calboreanu arăta cu justificată mîndrie că a jucat pînă atunci în 365 de piese romînești), actorul caută să-și perfecționeze din ce în ce mai mult arta sa, în ciuda unui repertoriu de o calitate uneori îndoielnică, în ciuda lipsurilor materiale pe care le-a dus și a peregrinărilor de la un teatru la altul.

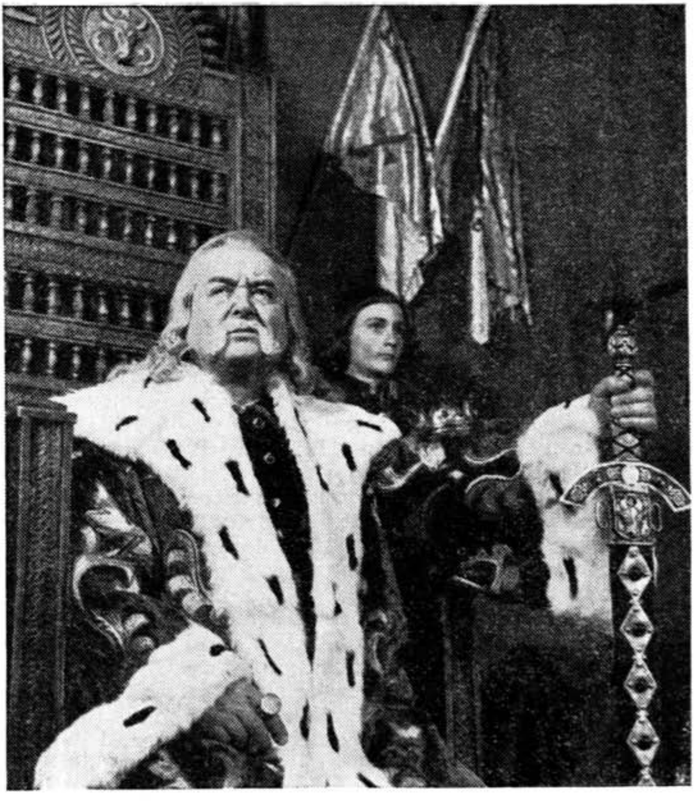
Desigur, pentru un biograf, urmărirea cotidiană a vieții și activității artistice ale actorului de care ne ocupăm constituie un material deosebit de suculent. Pe portretist îl interesează mai mult concluziile vieții frămîntate pe care a dus-o George Calboreanu. Aceste concluzii le găsim pe scenă în întruchiparea eroilor pozitivi ai dramaturgiei noastre și sovietice, în idealurile și în lupta acestor eroi, în felul în care actorul reușește să transmită gîndurile și sentimentele personajelor cărora le dă viață.

Verșinin din *Trenul blindat*, Berest din *Platon Krecet*, Iacob Istrati din *Recolta de aur*, Petru Arjoca din *Cetatea de foc*, sau Mihai Buznea din *Anii negri* sînt oameni care au cunoscut asprimile vieții, oameni ce au gustat din plin amarul unei orînduiri sociale nedrepte și care, din această cauză, au putut să vadă limpede cît este de necesară lupta dîrză pentru instaurarea unei lumi noi. Este oare o simplă coincidență faptul că George Calboreanu a reușit să interpreteze cu atîta pregnanță aceste personaje ? Desigur că nu. Nu găsim oare suficiente puncte comune între viața actorului și viața personajelor pe care le-am citat ? Fără îndoială că da.

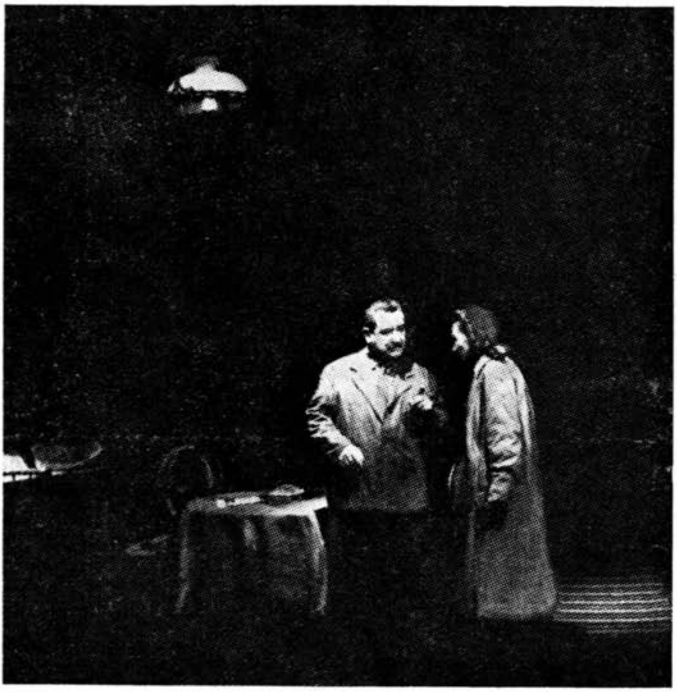
În interpretarea lui George Calboreanu, transformarea săteanului Verșinin, din gospodarul pașnic și analfabet, în luptătorul aprig și conștient pentru cauza celor mulți, a căpătat substanța pe care o dă jocului scenic cunoașterea profundă a vieții.

Același sprijin pentru arta sa l-a găsit George Calboreanu atunci cînd i-a dat viață bătrînului președinte de gospodărie agricolă colectivă, Iacob Istrati, puternicului Petru Arjoca, sau demnului și dîrzului Mihai Buznea, fii credincioși și apărători de nădejde ai clasei muncitoare. Cine l-a văzut în rolurile mai sus-amintite, cu greu poate uita imaginea sculpturală, cu reliefuri puternice și pline de vigoare, a eroului pozitiv de tip nou. Jocul concentrat și de o reală elevație a acestui actor a reușit să desprindă aceste personaje din canavaua textului dramatic, proiectînd în spațiu adevărate monumente. Dar aceste monumente nu depășesc niciodată dimensiunile umanului, și interpretarea lui George Calboreanu este cu atît mai convin-

★



In rolul lui Ștefan Vodă din „Apus de soare" de Barbu Delavrancea



In rolul lui Mihai Buznea din „Anii negri" de A. Baranga și N. Moraru

gătoare, cu cît ne vorbește despre oameni și nu despre supraoameni. De pildă, Mihai Buznea, eroul din piesa *Anii negri.* Plin de menajamente pentru bătrîna sa mamă, soț credincios și prieten devotat tovarășei sale de viață, tandru față de fiica sa și mîndru de felul cum și-a educat fiul, Mihai Buznea întrunește atributele unui om simplu și cinstit, ca atîția muncitori simpli și cinstiți din țara noastră. Măreția acestui om obișnuit o vom realiza abia în împrejurările luptei deosebit de grele pe care va trebui s-o ducă acest erou. Cunoscuta scenă a interogatorului, în care Mihai Buznea îl înfruntă pe șeful siguranței Puiu Gheorghian, cîștigă în intensitate și în forță dramatică nu prin lucrurile deosebite pe care le-ar spune eroul — replicile fiind aproape stereotipe —, ci prin puternicul clocot interior și prin dîrzenia cu care Mihai Buznea își apără convingerile sale și ale clasei din care face parte. Cu cămașa ruptă, obosit, așezat pe scaun cu fața spre public, Mihai Buznea, după ce a fost maltratat de către copoii siguranței, este acum relaxat. Ploii de întrebări cu care caută să-l încolțească Gheorghian, eroul îi răspunde calm, impasibil și monoton: „nu știu nimic, nu cunosc nici un Preda". Nici confruntarea cu trădătorul Adrian, nici șantajul pe care-l face Gheorghian, punîndu-i la încercare sentimentele paterne, nici faptul că este pus față în față cu Maria, soția sa, nu-i schimbă atitudinea. Doar o ușoară vibrație a vocii, privirea oțelie a ochilor și mușchii, pe care acum îi bănuim încordați, ne arată puternica sa frămîntare interioară, dîrzenia sa ce crește din ce în ce mai mult. Vestea morții fiului său în finalul tabloului, departe de a-i slăbi voința, i-o pietrifică, imaginea lui Mihai Buznea — statuie a suferinței și a dîrzeniei — fiind copleșitoare. Prezentîndu-ne în această scenă, la început, doar aparențele înfrîngerii — schingiuit și la cheremul asupritorilor — actorul dezvăluie în final în persoana lui Mihai Buznea pe adevăratul învingător: învingător prin forța sa morală, prin puterea clasei din care face parte, învingător prin luciditatea pe care o dă unui om perspectiva clară a cauzei pentru care luptă.

La aceeași dimensiune umană îl interpretează George Calboreanu pe Ștefan cel Mare, bătrînul voievod al Moldovei. Actorul nu caută să epateze și nu se urcă pe soclu pentru a fi admirat. Iată-l stînd de vorbă potolit și spiritual cu jupînițele în curtea palatului; cald și mîngîietor cu Oana, tandru cu doamna Maria, prietenos cu pîrcălabii. Relațiile sale cu celelalte personaje sînt firești și apropiate. Dacă n-am ști că e voievodul Moldovei, am spune că în fața noastră se află un moșneag sfătos, simpatic și de treabă. În momentele în care însă interesele Moldovei intră în joc, Ștefan cel Mare se transformă radical, sub ochii noștri. În tonul solemn sau în explozia de furie, în gestul energic cu care taie aerul şi în privirea pătrunzătoare îl regăsim pe monumentalul erou legendar ce a înscris atîtea pagini luminoase în istoria patriei noastre. Impresionant în jocul actorului este firescul interpretării, a cărei forţă de tipizare atinge o valoare aproape simbolică. În felul în care George Calboreanu îşi conturează personajul, realizăm chipul domnitorului, dar şi pe cel al omului simplu ; realizăm chipul părintelui ţării, dar şi pe cel al familiei, cele două planuri : cel mare, social, şi cel intim, familial, suprapunîndu-se pînă la confundare. Aceasta este, de altfel, şi o altă sursă a monumentalităţii jocului acestui actor care, în realizarea eroilor pozitivi, sudează organic destinul personajului cu cel al colectivităţii din care face parte. Pentru Iacob Istrati, interesele gospodăriei agricole colective şi interesele familiei sale sînt totuna şi apărînd unitatea familiei, el apără unitatea „colectivei" pe care o conduce. Pentru Verşinin, cauza revoluţiei nu este numai cauza proletariatului „în general", ci este propria lui cauză, iar măreţia voievodului Moldovei constă tocmai în felul în care se dăruieşte problemelor obşteşti. Desigur, s-ar putea afirma că această sudură dintre viaţa personală şi cea socială la personajele amintite este impusă de text. Cît de uşor ar putea fi trădată această sudură în cazul unei neînsemnate erori de interpretare ! George Calboreanu exclude de la început posibilitatea acestei erori, prin modul judicios în care suprapune respiraţiei textului propria sa respiraţie, prin echilibrul potenţialului său afectiv cu care îşi încarcă fiecare acţiune, fiecare trăire scenică căpătînd un puternic relief.

Caracteristică pentru personajele pe care le interpretează George Calboreanu este extraordinara vitalitate a acestora. Fie că aceste personaje sînt pozitive sau negative, ele sînt caracterizate prin aceeaşi forţă interioară (pentru care plinul de tristeţe sau de bucurie nu se converteşte niciodată în lacrimi sau efuziuni sentimentale), prin aceeaşi sete de viaţă. Pentru unele personaje, această sete de viaţă se manifestă pe planul aspiraţiilor spre mai bine, actorul subliniind ideile generoase şi punînd accentul pe sentimentele frumoase ale eroilor (Mihai Buznea, Ştefan cel Mare, Berest) ; pentru altele, mai mult pe planul meschin al necesităţilor primare (Knurov), sau altele îmbinînd cele două planuri (Egor Bulîciov). Teama de

În Knurov din „Fata fără zestre" de A. Ostrovski

Scenă din „Egor Bulîciov și alții" de Maxim Gorki

moarte a lui Egor Bulîciov, deși exprimată la nivelul ideilor, nu a fost păstrată de către actor nici un moment numai la acest nivel.

„Tatăl nostru... Nu... Nu-i adevărat ! Ce fel de tată mi-ești tu dacă m-ai osîndit la moarte ? Pentru ce ? Fiindcă toți trebuie să moară ? De ce ? Ei și, n-au decît să moară cu toții ! Dar eu de ce să mor ?"

Din fiecare cuvînt rostit, spectatorul și-a dat seama — văzîndu-l pe Egor Bulîciov în interpretarea lui George Calboreanu — de revolta morală, dar în același timp și organică, a acestui om împotriva morții. Protestului exprimat se adaugă cu vehemență protestul fiecărei fibre a organismului, evident în gestul dezordonat, în felul cînd energic, cînd timorat, cu care este accentuat fiecare cuvînt, în privirea halucinată și tulbure, ca de sălbăticiune încolțită de urmăritori.

Imaginea lui Knurov din *Fata fără zestre,* pe care a realizat-o George Calboreanu, este deosebit de convingătoare prin justa proporționare a scării la care este prezentat acest individ. Pentru Knurov, plăcerea de a trăi se manifestă în acțiuni meschine, felul cum își plimbă vanitatea prin orașul provincial nereprezentînd decît o costumație transparentă a primitivismului său biologic. Setea lui de viață se manifestă carnal, iar actorul o redă admirabil prin grosolănia comportamentului său, prin ostentația cu care își exhibă burta — simbol al scopului existenței sale — prin subtila raportare la fizic a tuturor lucrurilor cu care vine în contact. În funcție de accentele pe care le distribuie actorul, această sete de viață poate căpăta admirația sau oprobriul spectatorului.

Cineva împărțea odată pe slujitorii scenei, din punctul de vedere al emisiunii vocale, în actori care cîntă, care strigă și care vorbesc. George Calboreanu nu cîntă. Asta nu înseamnă că vocea sa nu are muzicalitate. Dimpotrivă. Nu o dată, spectatorul a avut impresia că actorul se conduce după o partitură inspirată și îndelung chibzuită. Scena din *Apus de soare,* în care cei trei medici îi cauterizează rana lui Ștefan cel Mare, este edificatoare atît pentru interpretarea fină a textului lui Delavrancea, pe care o dovedește actorul, cît și pentru bogăția registrului său. Este evident că în *Apus de soare* — așa cum interpretează George Calboreanu — rugăciunea, din care se trece de altfel la o povestire de luptă, nu este pentru domnitorul Moldovei un suport moral de ordin mistic. Ștefan cel Mare se roagă, pentru ca să nu se vaiete, iar subtextul cuvintelor pe care le spune este cît se poate de laic: „Nu vreau să strig ! Nu trebuie să strig ! Domnitorul Moldovei nu are voie să strige !" Pentru a transmite această idee, actorul pornește de la tonul obișnuit, ca apoi să moduleze. Trecerea de la o gamă la alta, creșterea intensității vocii, pauzele ritmice dintre propozițiuni dezvăluie cu claritate și justețe suferința și dîrzenia lui Ștefan cel Mare. Spectatorul îl înțelege, participă la durerea lui și încearcă un puternic sentiment de admirație pentru curajul și puterea de stăpînire pe care o dovedește eroul.

Calboreanu nu strigă. Afirmația pare hazardată, cu atît mai mult cu cît specificul vocii acestui actor este intensitatea. Temperament exploziv, Calboreanu trece cu ușurință de la tonul discret și simplu la tonul puternic și solemn, fără a crea discrepanțe sau imagini acustice false. În ridicările sale de ton, nu observăm nici efort și nici intenția de a vorbi pentru cei de la galerie. Exploziile sînt organice și firești, variațiile de inflexiune și de ton urmărind cele mai mici nuanțe ale sentimentului, fără a altera tonalitatea generală a acestui sentiment. Vocea lui puternică şi plină de rezonanţă este expresia unor sentimente puternice, şi oricît de tare ar rosti replicile, se impune aceeaşi concluzie: George Calboreanu vorbeşte. Vorbeşte firesc, simplu, fără emfază, fără grandilocvenţă.

Simpla apariţie a lui George Calboreanu este capabilă să transmită acea impresie de plenitudine, caracteristică contactului cu o personalitate puternică. Să ne amintim de Berest din *Platon Krecet*. Cantitativ vorbind, rolul acesta nu are o întindere prea mare şi exista desigur riscul ca, în bogăţia tipurilor pe care le prezintă Korneiciuk, personajul acesta să fie estompat. În cele cîteva scene în care apare, Calboreanu reuşeşte să confere acestui personaj întreaga substanţă pe care o cere economia dramei. Chipul secretarului regional de partid ne apare în adevărata sa amploare prin pasiunea pe care acesta o pune în rezolvarea treburilor obşteşti şi ale fiecărui om în parte, prin experienţa sa bogată ce-i permite să facă aprecieri prompte şi juste, prin impresia de certitudine pe care o degajă fiecare acţiune şi fiecare cuvînt pe care îl rosteşte.

Ceea ce realizează cinematografia cu ajutorul gros-planului — concentrarea atenţiei asupra unui personaj sau a unui detaliu — Calboreanu o face prin întregul său comportament, spectatorul urmărindu-i mersul, gesturile, privirea, ori de cîte ori situaţia scenică cere acest lucru. Replicile pe care le rosteşte George Calboreanu capătă greutatea lucrului spus cu autoritate, iar în afirmarea sau negarea ideilor sau sentimentelor personajului, observăm cu osebire gravitatea şi seriozitatea cu care personajele interpretate de acest actor privesc viaţa, pentru că George Calboreanu este prin excelenţă interpretul ideal al caracterelor puternice. Hamlet, Lear, Verşinin, Ştefan cel Mare, Ion Vodă cel Cumplit, Vlaicu Vodă, Mihai Buznea sînt personaje de o deosebită forţă interioară, sînt personaje de mare profunzime şi complexitate, ce nu pot fi interpretate decît de un om profund şi complex.

Din această cauză, creaţia lui George Calboreanu se situează mai ales pe culmile abrupte ale rolurilor de mare respiraţie umană şi socială, şi chiar atunci cînd drumul l-a dus pe tărîmul însorit al comediei, el şi-a păstrat aceeaşi alură energică a munteanului deprins cu urcuşuri obositoare, aducînd cu fiecare personaj o fărîmă din viaţa plină şi bogată pe care a dus-o.

Scenă din „Platon Krecet" de A. Korneiciuk

discuţii

PENTRU PRESTIGIUL CRITICII DRAMATICE

Rolul creator al criticii teatrale

Critica teatrală are un rol creator. De aceea, ea nu trebuie să se limiteze la relatarea şi difuzarea unor păreri despre un spectacol, cu scopul de a-l populariza sau de a-l îndepărta din cîmpul de interes al publicului; ea trebuie să şi contribuie, dacă nu la procesul de elaborare, în orice caz la procesul de desăvîrşire artistică a spectacolului. Aşa fiind, liniile de acţiune ale criticii dramatice se ramifică în trei sensuri: a) spre lămurirea marelui public asupra fenomenului spectacol; b) spre indicarea valorilor şi greşelilor spectacolului şi analizarea lor obiectivă, în folosul creatorilor lui — autori, actori, regizori, scenografi etc. — care, fie că vor putea trece la îmbunătăţirea spectacolului analizat, fie că vor ţine seamă de semnalările criticii, pentru a ocoli greşeli similare în realizarea spectacolelor viitoare; c) spre dezlegarea problemelor de bază ale fenomenului teatral, în cadrul statului nostru democrat-popular.

Din aceste cerinţe se poate înţelege cît de mare este răspunderea unui critic teatral, cît de însemnată este misiunea lui, şi mai ales cît de periculoasă şi de derutantă poate fi o poziţie greşit luată de către un critic faţă de oricare dintre cele trei elemente care oglindesc rolul creator al criticii teatrale. Şi aici se pune în plin problema principialităţii unei critici teatrale. Dacă un critic teatral se supune influenţelor sau intereselor individuale sau de grup, dacă idei preconcepute îl împing pe calea subiectivismului, atunci, şi public, şi creatori de spectacole, şi însăşi cauza teatrului nostru în general vor avea de suferit.

Personal, socotesc că un critic dramatic nu trebuie să se mulţumească numai cu vizionarea spectacolului (şi nici doar cu citirea — înainte sau după spectacol — a textului reprezentat). Un critic dramatic trebuie să cunoască tot procesul de dezvoltare al unui spectacol, toată truda profesională a actorului, toate împrejurările prin care fenomenul scenic se dezvoltă sau e frînat din pricina condiţiilor materiale, a condiţiilor de loc, de atmosferă în colectiv etc. Necunoscînd aceste elemente, criticul va putea mai greu să judece munca de creaţie şi să dea sfaturi. Cunoscînd însă întreg procesul de realizare artistică a unui spectacol, cunoscînd toate condiţiile de muncă profesională şi de organizare a muncii de punere în scenă, e neîndoios că un critic dramatic va putea să facă faţă din plin celor trei categorii de îndatoriri legate de funcţia lui.

Am trăit şi epoca criticii dinaintea lui 23 August. Am şi scris critică dramatică. Am şi suportat-o, fiindcă eram şi scriitor dramatic. Între critica de atunci şi cea de azi este o distanţă ca de la soare la pămînt. Îmi aduc aminte, zîmbind, de expresii ca: „drăgălaşa actriţă..." — „nemaipomenita creaţie" — „seara de rîs"... — „tot ce avea Capitala mai select"... sau aprecieri ca „ruşinea literaturii dramatice romîneşti..." (cam aşa ceva, scris de criticul teatral de la „Cuvîntul" sau „Curentul" — nu-mi aduc bine aminte — despre *Titanic Vals*). Acesta era tonul general al criticii, în perioada aceea, perioadă în care Iosif Nădejde, Liviu Rebreanu, Mircea Ştefănescu, Tudor Şoimaru etc., în luptă cu mentalitatea salonardă a timpului, făceau o eroică şi memorabilă notă discordantă.

Ca realizator a destul de multe spectacole şi în trecut, dar mai ales după Eliberare, am fost criticat şi am fost lăudat, şi pe drept şi pe nedrept, şi pe temeiuri principiale şi pe temeiuri subiectiviste. Din toate am avut de cîştigat, fiindcă atunci (şi de cele mai multe ori) cînd la baza criticilor existau bună-credinţă, competenţă şi ştiinţă, îmi însuşeam criticile cu bună-credinţă, cu competenţă şi cu ştiinţă. Cînd la baza lor nu existau nici bună-credinţă, nici competenţă, nici ştiinţă, eu le întîmpinam totuşi cu strădania de a şti, de a le privi cît mai competent şi cu bună-credinţă. Şi tot învăţam ceva!

Mi s-a întîmplat de multe ori ca, la acelaşi spectacol, să fiu apreciat favorabil de un critic, nefavorabil de altul, şi aproximativ de alţii. O unitate de păreri m-ar fi interesat numai atunci cînd aş fi fost eu însumi convins că spectacolul meu e „excepţional". Aş fi fost, în acest caz, dornic de cronici „excepţionale". Îmi dădeam însă seama, dincolo de varietatea aprecierilor critice, că fiecare îmi poate fi folositoare, cu observaţiile ei, cu stilul ei, cu argumentările ei, şi mă sileam, în avantajul meu, să le unesc pe toate într-un ansamblu critic, nu culegînd doar ce-mi convenea, ci, din contra, adîncind într-o serioasă meditaţie şi ce nu-mi convenea.

Am avut, aşadar, prilejul să constat deseori forţa constructivă a criticii de astăzi. Îmi dau seamă că ea s-a impus ca un factor de mare importanţă în procesul de dezvoltare al teatrului nostru revoluţionar. Mă întreb însă, de ce criticii dramatici se limitează la lectura textului (fie înainte, fie după premieră) şi la vizionarea primului sau unuia dintre primele spectacole? De ce, ca activişti ai unei puternice instituţii cu caracter de continuitate, nu se supun şi obligaţiilor de control în continuare? De ce, de pildă, după ce criticii dramatici care au văzut spectacolul *Surorile Boga* la Constanţa, şi l-au apreciat, cu argumente principiale, ca un spectacol în bună măsură realizat, nu s-au sezisat de nota din 2 octombrie 1959, din revista „Contemporanul", care pe drept cuvînt, referindu-se la spectacolul cu această piesă pe scena Teatrului „C. Nottara" din Bucureşti, relata următoarele: „Reprezentaţia dată în Bucureşti cu *Surorile Boga* de H. Lovinescu a fost sub nivelul premierei pe ţară, prezentată de teatrul constănţean cu cîteva luni înainte"? De ce criticii dramatici, ca ajutători ai teatrelor, ai oamenilor de teatru, ai publicului, nu s-au alarmat de acest adevăr şi nu au cercetat cauzele apariţiei lui? Este un exemplu, care pe noi, cei de la Constanţa, de pildă, ne-a pus în derută. Nu se poate oare întîmpla un accident pe linia reprezentării în serie a unui spectacol, şi atunci nu este obligată critica dramatică să descopere cauzele, să le explice şi să determine înlăturarea lor? Spectacole, chiar de valoare, se degradează sau cîştigă de-a lungul reprezentării lor. Analiza critică iniţială marchează, în acest caz, doar un punct de plecare. Fenomenele de degradare sau de desăvîrşire nu se cuvin şi ele observate, pentru a se putea trage concluzii definitive asupra spectacolului şi făuritorilor lui?

Mai sînt probleme care se pot pune în legătură cu critica teatrală. Am abordat mai sus prea puţine dintre ele. Dar există una, peste care, cred, nu se poate trece: critica dramatică în publicaţiile din regiuni. Iată un tărîm aproape nedesţelenit, deoarece în afară de cîteva centre culturale importante, în frunte cu Iaşul şi Clujul, majoritatea ziarelor sau revistelor din oraşele, mai mari sau mai mici, avînd teatre de stat nu dau importanţa cuvenită criticii dramatice competente şi obiective, după cum nu dau importanţă prea mare, în coloanele lor, problemelor de teatru în general. Este o lipsă, care se cere înlăturată în această strălucită epocă de sprijinire a artelor. Ajutorul ziarelor şi revistelor centrale este indiscutabil, dar el vine, în chip firesc, cu întîrziere. Cît de eficientă ar fi însă pentru noi, o critică născută din observaţia atentă şi imediată a muncii profesionale şi a procesului de creaţie artistică al unui spectacol, o critică a vieţii teatrale *locale*, consecventă, beneficiind de o rubrică permanentă în ziarul regiunii.

Val. Mugur

Critica să urmărească spectacolele şi după premieră

Mărturisesc că am fost surprins, dar am apreciat ca pozitivă iniţiativa revistei „Teatrul", de a ne chema pe noi, oamenii de teatru, să ne spunem părerea despre critica dramatică. O discuţie din care să se constate modul în care actorii şi ceilalţi creatori ai unui spectacol primesc şi privesc critica dramatică era acut necesară. Cred că şi critica de teatru — ca de altfel orice activitate creatoare — este util să fie comentată şi analizată de cei pe care ea îi vizează şi ajută, adică de cei care contribuie efectiv la realizarea unui spectacol.

Critica dramatică, în anii care au urmat Eliberării, a căpătat ponderea necesară în viața teatrală a patriei noastre, și faptul că azi ne mîndrim cu succese în dramaturgie, relevă oportunitatea și competența cu care s-a achitat de dificila sarcină de îndrumare și sprijinire a lucrărilor de teatru.

Dar nu despre lucrările dramatice vreau să vorbesc, ci de critica spectacolului de teatru, cu toate că sînt inseparabile : spectacolul fiind o transpunere în imagini scenice vii, concrete, dar întrucîtva efemere, a unui text. Apreciată în raport cu critica lucrărilor dramatice, critica spectacolului de teatru a rămas ceva mai în urmă. Cauzele rămînerii în urmă sînt destule, dar cea principală mi se pare a fi că majoritatea criticilor nu cunosc în amănunțime actul creator al spectacolului și, lucru mai grav, îl urmăresc cu suficientă superficialitate. Mi se pare că vizionarea unui spectacol, doar o singură dată, este neîndestulătoare — și sînt destui critici care fac acest lucru. Spectacolul de teatru, cred eu, are drept caracteristică inconstanța. Un spectacol cu aceeași piesă se diferențiază întrucîtva de precedentul și de cel care-l urmează. De aceea, găsesc că e necesar ca vizionarea unui spectacol de către critici să fie făcută de cel puțin două ori, pentru că se întîmplă foarte adesea ca părerile formate într-o seară să fie infirmate în seara următoare. Este de la sine înțeles că inconstanța nu e recomandabilă, dar este inerentă aproape oricărui spectacol, cîteodată chiar celui în care interpreții sînt artiști consacrați.

Am citit cronici dramatice în care m-au surprins uneori tonurile prețioase și voit docte, alteori construcțiile alambicate și prolixitatea exprimării ideilor, fără să rămîn cu ceva substanțial din ele, fără să ajung a învăța ceva din ele.

N-aș vrea să cred că sub prețiozitate și exprimări alambicate unii critici își ascund sărăcia sau lipsa de claritate a ideilor ce vor să exprime.

Am admirat în schimb cronicile limpezi, în care contradicțiile, echivocurile, prețiozitățile etc., n-au găsit găzduire și am învățat din ele. Am admirat cronicile care se ocupă de textul piesei, dar nu neglijează deloc și transpunerea lui în imagini scenice, acordîndu-i aceeași atenție. Sînt însă destui cronicari dramatici care expediază spectacolul ca pe ceva minor, derivat. În cîteva observații aproximative, descriptive și, în cel mai bun caz, reduse la cîteva adjective, este analizată munca de creație a realizatorilor spectacolului.

Asemenea cronici mi se par lipsite de condescendență față de efortul creator, iar pe cronicar îl consider incompetent. Observațiile de genul : „Interpretarea este bună" sau „Interpretul a găsit nota justă a rolului" nu ajută cu nimic pe nimeni, relevînd fie lipsa de dragoste, fie, mai grav, un bagaj redus de cunoștințe în materie.

Cronica dramatică, de altfel ca orice articol de critică, socot că trebuie să fie constructivă, să constituie un îndreptar prin justețea, competența și oportunitatea cu care-i făcută, să stimuleze autocritica. Cronicile superficiale împiedică acest lucru, umplu într-o revistă un spațiu care ar putea fi mai judicios folosit.

Nu cred că greșesc cînd afirm că odată apărută o cronică la un spectacol, unii cronicari pare că se simt absolviți de orice obligație și consideră că și-au făcut datoria. Întreaga lor atenție ei și-o îndreaptă către alte spectacole, pe care, iarăși, le abandonează imediat după cronică.

N-am prea întîlnit critic teatral care să urmărească rezultatele activității sale, care adică, să revadă spectacolul odată analizat de dînsul și să caute a verifica dacă și în ce măsură scăderile relevate au fost lichidate. De asemenea, n-am prea întîlnit în presă cazuri în care un cronicar să revină asupra unei cronici anterior publicate și să releve îndreptările aduse spectacolului criticat sau, dacă n-au fost lichidate scăderile, să determine o întîlnire cu colectivul spectacolului și să se consulte cu acesta. (În general, cred că ar fi foarte interesant dacă criticul de teatru, s-ar întîlni cu colectivul de interpreți, imediat după apariția cronicii, pentru a-și împărtăși mai pe larg impresiile. Chiar dacă unii interpreți s-ar dovedi refractari, pe moment, la criticile aduse, este imposibil ca ele să rămînă fără ecou.)

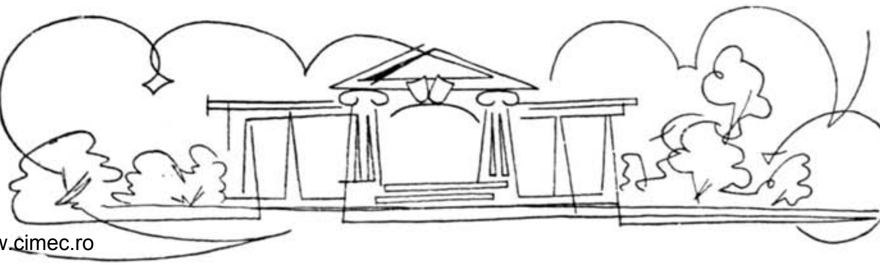
Criticul, ca și medicul constată șubrezeniile și încearcă să le lecuiască. Cu o deosebire : medicul primește pacienții, criticul se duce la spectacol. Medicul prescrie rețete care tămăduiesc bolile curabile, criticul nu dă soluții — cu toate că de multe ori ar fi binevenite — dar lansează observații și constatări de ansamblu și de amănunt, care, dacă sînt judicios făcute, ajută mult. De ce n-ar urmări și criticul, ca și medicul, efectul tratamentului administrat? De ce să nu se apropie cu toată dragostea de spectacol și să-l socotească un produs la a cărui finisare și perfecționare trebuie să contribuie? Eu cred că dacă unele spectacole continuă să fie deficitare și după apariția cronicilor care-l analizează, o parte din vină o poartă și cronicarii dramatici, din cauza nepăsării cu care tratează un spectacol, după ce l-au analizat o singură dată.

Dacă teatrele bucureștene se bucură, de fiecare dată cînd prezintă o premieră, de atenția cronicarilor, teatrele din regiuni sînt deseori lipsite de această bucurie. Teatrul de Stat din Ploești, care se află cel mai aproape de București, este destul de rar vizitat. Avînd în vedere distanțele, mă întreb: cît de des sînt vizitate teatrele din Baia Mare, Oradea sau Botoșani?

Consider tot ca o lipsă de atenție și faptul că foarte rar, în cronici, sînt luate în discuție dublurile din spectacole, deși se întîmplă uneori ca dublura să fie mai aproape de personaj decît titularul rolului. De ce să fie dublura tratată drept o cenușăreasă? N-ar fi rău să se consacre și dublurilor cîteva fraze într-un marginal sau, poate în revistele de specialitate, o rubrică intitulată „dubluri", rubrică în care să se analizeze periodic și munca actorului distribuit al doilea sau chiar al treilea într-un rol.

Spectacolul de teatru are și prețul și neajunsurile efemerității. Viața lui este direct proporțională cu timpul de manifestare. Și dacă vrem ca, peste ani, să rămînem cu ceva mai mult decît cu niște vagi idei în legătură cu modul în care a fost prezentat, cronicile de azi trebuie să-l analizeze ceva mai atent, trebuie să insiste mai mult asupra oamenilor care-l creează.

Toma Caragiu



Paul Langfelder

SCHILLER ŞI ROLUL EDUCATIV AL TEATRULUI

Cînd Friedrich Nietzsche l-a „lichidat" pe Schiller, denumindu-l fără multă vorbă şi fără comentar „gornist al moralei", s-a produs o cotitură hotărîtoare în părerea de pînă atunci a burgheziei despre Schiller. A fost destul ca acest cuvînt să fie lansat, pentru a se oferi burgheziei argumentul lepădării de cultul lui Schiller, devenit de mult pentru ea o povară de nesuferit. Înainte de 1848, burghezia germană avusese cel mult o scurtă tresărire revoluţionară, după care însă o pătrunsese teama de proletariat şi începuse a năzui mai mult ca oricînd la o înţelegere cu nobilimea. Ideile de libertate ale lui Schiller, despuiate de valoarea lor ideologică şi de virulenţa lor politică, îi foloseau destul de bine burgheziei pentru a-şi acoperi cu ele propria-i ruşine. De aci, manifestaţiile zgomotoase iscate în jurul lui Schiller acum o sută de ani — cu prilejul centenarului naşterii poetului —, manifestaţii burgheze la care Marx şi Engels refuzaseră să asiste, luîndu-i-o în nume de rău prietenului lor Freiligrath[1], care participase la festivităţi.

Erau totuşi vremuri relativ onorabile pentru burghezie, cînd ea mai avea pudoarea de a încerca să acopere cu un steguleţ al libertăţii, trădarea propriilor ei idealuri politice. Odată cu trecerea la perioada imperialistă însă, burghezia se pregătea să renunţe şi la cuvîntul *libertate*, chiar aşa cum îl folosise — golit de sensul lui adevărat — şi, odată cu aceasta, a fost şi marele Schiller zvîrlit la fier vechi. Întocmai ca şi în legătură cu alte valori, Nietzsche zvîrli şi aici, la vreme, cuvîntul de ordine. Fu deajuns să fie îmbrăţişat pe faţă amoralismul, pentru ca Friedrich Schiller, luptător cunoscut pentru promovarea valorilor etice, să fie lesne desfiinţat şi etichetat cu dispreţ, drept „gornist al moralei". Tradiţia stăruia încă prea adînc, pentru a se putea hotărî cu ușurință a-l înlătura cu totul din stima lor; de aceea, ei au încercat doar să-l înțeleagă, să-l interpreteze într-alt chip. În opoziție cu Nietzsche, care nu vedea în Schiller decît un militant pentru morală, socotind această trăsătură drept însușire negativă, ei tindeau să-l înfățișeze pe poet ca pe un crainic al estetismului, la care și noțiunea de libertate — cuvîntul începuse a-i speria și pe dînșii — s-ar fi cerut luată în sens pur estetic, cu totul desprinsă de politică și de morală. Vedeau ei oare mai departe decît Nietzsche? Presimțeau ei oare, de pe atunci, că va veni o vreme în care clasa lor va avea din nou nevoie — în scopuri demagogice — de cuvîntul *libertate*?

---

[1] Ferdinand Freiligrath, poet democrat german (1810—1876).

În timp ce o parte a burgheziei se lepăda pe față de tradiția ei clasică — așadar, și de Schiller —, iar alta o mai trăgea după sine ca pe o împovărătoare rezervă (nu poți niciodată ști la ce e bună), moștenitor al clasicității germane se afirma proletariatul, înțelegîndu-se prin literatură clasică, literatura de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și de la începutul celui de al XIX-lea, dar înainte de toate operele lui Lessing, Herder, Goethe, Schiller. Engels prevăzuse că nu burghezia, ci proletariatul va prelua moștenirea culturii clasice germane și, cam pe la începutul perioadei imperialiste, cînd Nietzsche îl lichidase „definitiv" pe Schiller, Franz Mehring începea cercetările sale marxiste și, odată cu acestea, folosirea operei lui Schiller în lupta de clasă a proletariatului.

Căci tocmai ceea ce, în concepția amoralistului Nietzsche, îl făcea pe Schiller inacceptabil, devenea drag și de preț proletariatului: lupta lui Schiller pentru promovarea valorilor etice, purtată cu cele mai alese mijloace estetice. Chiar dacă *valorile etice* constituiau îndeobște o noțiune vagă, ele aveau pentru Schiller, ca și pentru ceilalți scriitori clasici germani, un conținut adînc: era ideea de umanitate, năzuința către o deplină și liberă dezvoltare a personalității, armonia dintre individ și societate. Acest ideal era îndreptat către viitorul îndepărtat, el nu putea fi înfăptuit de orînduirea feudal-absolutistă în descompunere din timpul lui Schiller, și nici de cea capitalistă care i-a urmat. Ceea ce Schiller nu putea ști — deși doar patruzeci de ani despart moartea lui de apariția „Manifestului Partidului Comunist" — era faptul că orice umanism de pînă atunci trebuia să se înalțe pînă la umanismul socialist științific și, prin lupta și izbînda proletariatului, să devină realitate.

Viața lui Schiller (1759—1805) s-a desfășurat în limitele celei mai jalnice perioade din istoria Germaniei. Perioada Germaniei sfîrtecate în sute de state mijlocii, mici și minuscule, care — după cum spune Engels — formau „o unică masă vie de putregai și de decădere abjectă". În contrast cu alte state, de mult unificate din punct de vedere național, cum erau Anglia și Franța, în Germania aceasta îmbucătățită nu se putea dezvolta o burghezie puternică și revoluționară. „Întreg poporul era pătruns de un spirit jalnic de tarabă, meschin și servil". „Națiunea nu mai avea nici măcar atîta putere cîtă ar fi fost necesară pentru înlăturarea cadavrelor în putrefacție ale instituțiilor moarte" (Engels)[2].

În condițiile absolutismului feudal nu era cu putință ducerea unei lupte politice fățișe; singură literatura se bucura de o anumită libertate de mișcare.

Teatrul era, dintre toate formele literare, cel care putea pătrunde mai adînc în popor. Pînă și orașele mai mici dispuneau nu arareori de scene proprii, permanente, și alături de acestea, numărul formațiilor ambulante nu era deloc de disprețuit. Publicul era alcătuit din toate păturile sociale. Influența teatrului întrecea cu mult pe cea a cărții tipărite, fapt care l-a îndemnat pe Lessing să încerce a pune teatrul în slujba educării poporului. Schiller dezvoltă, la rîndul său, în chip strălucit acest punct de vedere, încă în prima sa lucrare estetică „Despre teatrul german actual" (1782), apărută cu mult după prima lui piesă *Hoții*, iar doi ani mai tîrziu (1784), în cuvîntarea căreia avea să-i dea titlul grăitor: „Scena privită ca instituție morală".

Teatrul german din acea vreme se afla într-o stare destul de proastă. Schiller vorbește despre „trupele teatrale germane, nemăsurat de multe, alcătuite fie din gîndul disperat al jucătorului de noroc ruinat, fie din ursita oarbă, precum atomii lui Epicur"[3]. Doar ici și colo, izolate, unele trupe dovedeau străduințe artistice mai serioase. Tînărul Schiller cutează totuși să promoveze ideea că teatrul ar trebui să devină cel mai de seamă for al luminării poporului, o școală a înțelepciunii practice. El avea atît de mult în vedere nu ceea ce era, ci ceea ce s-ar fi cuvenit cu necesitate să fie teatrul, încît urmărea cu adîncă emoție cel mai mizer spectacol al celei mai mizere trupe de actori ambulanți. Prietenul lui Schiller, Streicher, ne relatează astfel reprezentarea de către un teatru ambulant a piesei lui J. C. Brandes, *Ariadna din Naxos :*

---

[2] K. Marx—Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E.S.P.L.P. 1953, p. 271.

[3] În prospectul revistei „Thalia renană", 1784.

„Că spectacolul era pe cît de sărăcăcios pe atît de ridicol, se putea vedea din amănuntul că vasul care venea să-l ia pe Theseu, avea zugrăvite pe el două tunuri, iar tunetul care însoțea azvîrlirea Ariadnei de pe stînci era produs de golirea unui sac plin cu cartofi într-un ciubăr imens. Meyer și prietenii lui găsiră aci un bogat prilej de a face haz și, rîzînd, luau tot ce vedeau în zeflemea. Schiller însă urmărea, privind adînc și serios, pierdut cu desăvîrșire, tot ce se petrecea pe scenă, de parcă nu mai văzuse sau vedea pentru ultima oară ceva asemănător. Chiar și după ce se sfîrșise melodrama, observațiile celorlalți abia de izbuteau să-i smulgă un zîmbet fugar, căci se vedea limpede că nu se despărțea bucuros de dispoziția care pusese stăpînire pe el".

Schiller nu a arătat niciodată îndoială cu privire la adevărul că scopul major al teatrului este cel educativ, așa cum nu se îndoia defel nici de faptul că acest scop poate fi atins numai cu mijloacele proprii operei de artă, adică cele estetice.

Opera de artă trebuie să se desfășoare după propria ei determinare, așa fel încît eficacitatea morală — nelipsită niciodată în considerațiile lui Schiller — să reiasă din însăși natura lucrurilor (acțiune, caractere etc.), nesilită și pe deplin.

Teatrul trebuie să prilejuiască o desfătare artistică. Concepția lui Schiller despre felul acestei desfătări este determinată de idealurile sale de umanitate. El o vede în libera și armonioasa deșteptare și desfășurare a tuturor resurselor sufletești de care dispune spectatorul — ale gîndirii, ale puterii lui de înțelegere și ale sensibilității lui — individul trebuind să fie înălțat deasupra propriei sale condiții, iar limitele individualului să fie lărgite pînă la cele ale umanității.

De aceea, teatrul se cere a nu fi o copie a realității, ci să dezvăluie adevărul, adică legea interioară și adeseori ascunsă a realității. Rolul teatrului este să descopere arcul nevăzut al realității, să depene în fața spectatorului ghemul numeroaselor întîmplări neprevăzute din realitate, așa fel încît să devină vizibil firul legității acestor întîmplări.

Încă în prima sa lucrare teoretică (mai sus amintită) despre problemele teatrului, Schiller dezvoltă principii estetice de cea mai mare însemnătate. Dramaturgul poate reda cel mult o fracțiune din realitate, dar această fracțiune să fie de o asemenea calitate, încît ea să poată înlesni înțelegerea deplină a întregului. Din fragmente izolate să se poată contura o întreagă lume. Schiller ilustrează astfel această cerință : omul să stea în fața universului, întocmai ca furnica în fața unui mare palat. Ea nu vede decît o parte a clădirii, dar realizează — în limitele părții văzute — întregul ei. Schiller cere scriitorului să zugrăvească imaginea fragmentului de realitate, în același chip : fragmentul zugrăvit să reproducă în mic și să facă vizibilă minții acea parte a realității nevăzută de ochiul nostru.

Dar nu numai atît. Dramaturgul să pună în lumină lumea, nu doar așa cum este, ci și așa cum va fi cîndva. Nu ajunge să copiezi lumea, oricît de aproape de adevăr ai face-o, căci : „La cea mai fidelă copiere a naturii, chiar dacă ochii noștri ar urmări-o cît de departe, se va pierde providența care-și va pune pecetea poate abia în veacul următor pe opera începută în veacul nostru". Prin providență, Schiller înțelege *mersul istoriei,* cuvîntul *natură* fiind aci sinonim cu *realitate.*

Aceste principii estetice, dezvoltate de Schiller în scrierile din tinerețe, poetul nu le-a părăsit niciodată și niciodată n-a încetat să aibă în vedere rolul educativ al artei. Totuși, în diversele sale perioade de creație, unele șovăieli îl cuprind cu privire la *modul* în care teatrul și arta trebuie să-și îndeplinească misiunea lor educativă.

Primele lui piese de teatru *(Hoții, Conjurația lui Fiesco la Genova, Intrigă și iubire)* sînt puncte culminante întîrziate ale curentului „Sturm und Drang" : o pornire nestăvilită, îndreptată împotriva orînduirii sociale feudal-absolutiste, de o mare ascuțime critico-socială, care nu se sfia să împletească nemijlocit faptele zilei în firele pieselor de teatru. Cum însă această furtunoasă mișcare îndreptată împotriva epocii nu putea găsi, în lipsa unei clase revoluționare, ecou, curentul „Sturm und Drang" nu putea trece de la idei rebele la idei revoluționare. El măsura just josnicia prezentului, dar nu știa cum s-o înfrîngă. Necunoașterea unei căi de ieșire, iată cauza eșuării acestei mișcări. Cît de fără ieșire era ea, ca și acea perioadă însăși, reiese și din faptul că în *Hoții,* eroul nu se prăbușește nici măcar în mod tragic, ci se tîrăște fără demnitate în fața societății pe care vroia s-o răstoarne, că Schiller n-a putut găsi un deznodămînt potrivit nici pentru *Fiesco,* fapt care l-a determinat să schimbe de cîteva ori, şi asta în chip contradictoriu, finalul ambelor bucăţi.

Dramei *Intrigă şi iubire* îi urmează *Don Carlos*, o renunţare la critica socială directă, pînă şi în formă, trecînd de la proza impetuoasă la rigurosul iamb pentametric.

Don Carlos era o renunţare la apropierea de realitate. Apare însă aici, faţă de lipsa de perspectivă a „Sturm und Drang"-ului, o perspectivă, şi încă cea mai vastă : proclamarea ideii de umanitate şi de „cetăţenie a lumii". Marchizul de Posa, eroul din *Don Carlos*, este denumit de Schiller „cetăţean al lumii", pentru că se ridică împotriva oricărei asupriri a unui popor de către un alt popor, pentru că el, spaniol, luptă pentru drepturile Ţărilor de Jos, încălcate de spanioli. Aceste idealuri erau însă atît de îndepărtate de mizera realitate, încît Schiller nu vedea punţile care ar duce la ele. Le putea proclama, dar nu putea indica drumul spre înfăptuirea lor. Mizeria stărilor sociale din Germania, atît de sugestiv descrisă de Engels, îl împiedica pe Schiller să dea, în operele sale dramatice de pînă atunci, expresie acelui principiu estetic, foarte de timpuriu enunţat, potrivit căruia adevărul social se cere împerecheat cu perspectiva viitorului. Primele lui piese înfăţişau adevărul social, dar nu şi o perspectivă ; în *Don Carlos* este prezentă cea mai vastă perspectivă, dar lipseşte, cum însuşi Schiller recunoaşte autocritic, realitatea.

Schiller, care situa la mare înălţime responsabilitatea scriitorului şi atribuia teatrului cele mai înalte ţeluri, era nemulţumit de sine însuşi. Mai mult de un deceniu desparte *Don Carlos* (1787) de următoarea sa lucrare dramatică, trilogia *Wallenstein* (1798—1799). Scriitor de teatru, înainte de orice, Schiller părăsise cu totul în acest răstimp activitatea sa dramaturgică.

El se străduia să ajungă în schimb la certitudinea valabilităţii principiilor profesate în legătură cu creaţia artistică. Studiile sale priveau de aceea, îndeosebi, istoria şi filozofia ; tot în acest răstimp şi-a elaborat scrierile amănunţite privitoare la problemele de estetică. Dar şi în acest domeniu, stările sociale din Germania, contrastul dintre idealurile mult prea înaintate la care aspira şi mizera realitate, îl împiedicau deocamdată pe Schiller să ajungă la soluţii valabile.

El rămîne aşadar să-şi dezvolte şi să-şi sublinieze ideile în legătură cu rolul educativ al artei. Lucrarea lui sistematică, de căpetenie, despre probleme sociale şi estetice (terminată în 1795), poartă de fapt titlul *Despre educaţia estetică a omului"*. Schiller salutase la început cu entuziasm revoluţia franceză ; i-a aprobat şi mai tîrziu principiile, dar numai ca principii ale raţiunii. I-a lipsit însă înţelegerea care să-l ajute a vedea în luptele partidelor şi fracţiunilor din Franţa antagonismele sociale. A respins de aceea, cu desăvîrşire, poziţiile iacobine. Lucrarea sa teoretică de căpetenie reprezintă astfel o încercare de a pune în practică principiile idealizate de revoluţia franceză, ocolind calea revoluţionară.

Concepţiile lui Schiller despre sarcinile educative ale artei se sprijineau în vremea aceea pe filozofia kantiană. Schiller făcea o deosebire riguroasă între domeniul naturii, realitate sau sensorialitate (unde ar domni exclusiv legea necesităţii), şi domeniul raţiunii, unde se afirma libertatea. Raţiunea avea, pentru el, legile ei proprii, cu totul independente de cele ale naturii ; aceasta, deoarece nu vedea cum s-ar putea ajunge de la realitatea meschină la principiile raţiunii. Schiller intercalase între aceste două domenii imperiul frumosului şi al artei, a căror misiune ar fi să înnobileze sensorialitatea într-atît încît să fie aptă de a se supune legilor raţiunii. O atare înnobilare a sensorialităţii nu ar putea — după opinia poetului — să fie atinsă de artă prin conţinut, ci numai prin frumuseţea formei.

În scrierea sa *Despre educaţia estetică a omului*, Schiller aplică aceste concepţii la doctrina lui despre stat şi societate. (El nu făcea încă o distincţie netă între noţiunea de *stat* şi cea de societate.) Poetul conferă educaţiei estetice misiunea de a înlesni trecerea de la statul impus de nevoi, sau statul natural, cum denumeşte Schiller statul feudal-absolutist al timpului său (fiindcă nu omul l-a ales în mod liber, după legile raţiunii, ci i-a fost impus cu sila), la statul raţiunii, a cărui sarcină ar fi să garanteze deplina şi libera dezvoltare a personalităţii. Schiller aşeza, aşadar, educaţia estetică în locul revoluţiei, socotea că poate ocoli căile revoluţionare prin artă. În fond, realizarea idealurilor sale umanitare, a statului raţiunii, îi apărea pe atunci lui Schiller atît de îndepărtată, dacă nu imposibilă, încît îşi situa aceste idealuri cu totul în afara realităţii şi le transpunea într-un imperiu confuz al aparenţelor frumoase. Între ideal şi realitate, i se părea lui, ar curge un rîu adînc şi larg, peste care nu se poate întinde nici o punte şi pe care nu plutește nici o luntre ; faptele concrete sau acțiunea nu ar contribui la împlinirea nici unui ideal.

Aceste concepții estetice, Schiller le-a dezvoltat într-o vreme în care suspendase cu totul activitatea sa de dramaturg, iar creația sa poetică se rezuma numai la poezii filozofice. Mai tîrziu, Schiller s-a dezis în chip categoric de ele. Concepțiile acestea nu au înrîurit cu nimic opera sa dramatică, rolul ei educativ fiind întotdeauna determinat de conținut și tendință. Cu toate acestea, concepțiile amintite sînt înfățișate în chip absolut — de către istoricii literari burghezi și revizioniști — ca reprezentînd estetica schilleriană, pentru a-l putea astfel pecetlui ca pe un apărător al estetismului pur.

O asemenea interpretare izolată a scrierilor sale estetice din această perioadă ne oferă un fals portret al lui Schiller. Ea face abstracție de principiile sale estetice și de concepția despre lume, care stau la temelia dramelor sale de maturitate (de la 1798 pînă la sfîrșitul vieții lui), adică : *Wallenstein, Maria Stuart, Fecioara din Orléans, Logodnica din Messina* și *Wilhelm Tell.* În ele se vede influența pozitivă exercitată asupra gîndirii poetului de către revoluția franceză. Printre altele, însemnătatea unificării Germaniei îi apare lui Schiller în prim-plan, fără ca prin aceasta el să fi renunțat vreodată la idealurile sale mult mai înaintate, precum umanismul, „cetățenia lumii". Trei din dramele pomenite atacă probleme ale libertății naționale și sînt dedicate luptei împotriva asupririi unui popor de către altul *(Wallenstein, Fecioara din Orléans, Wilhelm Tell).* Thomas Mann îl denumește pe Schiller „patriot internațional"[4]. Pentru istoria Germaniei, problema hotărîtoare era unitatea ei națională.

Cu lucrările de maturitate, creația artistică a lui Schiller devine și ea mai concretă și mai realistă, poetul însuși caracterizînd drumul de la *Don•Carlos* la *Wallenstein* ca pe unul care duce de la idealism la realism.

Repudierea acțiunii politice, așa cum se vede în lucrarea sa *Despre educația estetică a omului,* dispăruse în așa măsură din orizontul lui Schiller, încît în *Wilhelm Tell* el face apologia biruitoarei răscoale populare înarmate împotriva asupritorilor. Dacă, înainte vreme, Schiller considera acțiunea ca incapabilă de a întinde puntea de la realitate la ideal, de astă dată tocmai acțiunea politică este aceea care o poate înfăptui.

Schiller revine astfel și la opiniile exprimate în scrierile sale din tinerețe, cu privire la rolul educativ al teatrului. Teatrul, prin conținutul și mesajul său, e chemat să formeze conștiința omului și s-o îndrepte spre acțiune.

Schiller admira într-o operă de artă faptul că sentimentul efemerului se pierde minunat de frumos în cel al vieții biruitoare.

În opera sa dramatică, Schiller este poetul vieții biruitoare. Prin aceasta el aparține astăzi clasei prezentului și viitorului, aparține proletariatului în plină ascensiune în lume, și nu burgheziei în decădere.

---

[4] A fost o orientare greșită a teatrelor bucureștene de a reprezenta în ultimii ani exclusiv piesele din tinerețe ale lui Schiller. Este imperios necesar să se aducă pe scenă capodoperele lui : *Wilhelm Tell, și,* într-una din numeroasele versiuni prescurtate și prelucrate pentru scenă, *Wallenstein,* în ciuda marilor greutăți de reprezentare pe care le ridică această vastă trilogie. Numai astfel își va putea face publicul nostru o imagine veridică despre marele Schiller. Cu totul de neînțeles ne pare faptul că ediția teatrului Schiller, tipărită de E.S.P.L.A., nu cuprinde tocmai capodopera sa, trilogia *Wallenstein.*

cronica

PERSPECTIVA REVOLUȚIEI

Teatrul Național „I. L. Caragiale“ : *A treia, Patetica* de N. Pogodin

Premiera : 20 noiembrie 1959. Regia : Moni Ghelerter. Decoruri : Mihai Tofan. Costume : Gabriela Nazarie-Nițescu. Distribuția: Gh. Popovici-Poenaru (Vladimir Ilici Lenin) ; Raluca Zamfirescu ; (Maria Ilinicina Ulianova) ; Em. Petruț (Feodor Diatlov) ; Matei Gheorghiu (Ippolit Sestrorețki) ; Eva Pătrășcanu-Anghelscu (Irina Alexandrovna) ; Florin Piersic (Valerik); Ion Finteșteanu (Gvozdilin); Sanda Toma (Nastia) ; Liviu Crăciun (Kumakin) ; Cristina Bugeanu (Klava) ; Cosma Brașoveanu (Pronia) ; Dem. Rădulescu (Kuzmici) ; N. Gr. Bălănescu (Suhojilov) ; Gh. Soare (Muncitorul cu șapca pe ureche) ; N. Enache (Muncitorul taciturn) ; Gh. Buliga (Muncitorul cu bărbuță) ; Dobre Ene (Muncitorul bătrîn); Marcel Anghelescu (Abdilda) ; Iamandi Șerban (Domnul cu baston) ; Ovid Teodorescu (Domnul burtos) ; Maria Negrea (Domnul cu ghete de lac) ; C. Melcea (Raportorul).

Pînă acum cîțiva ani, ideea punerii în scenă a unei piese printre ale cărei personaje se afla Vladimir Ilici Lenin părea o încercare care presupunea dificultăți de neînvins. *Adevărul* de Korneiciuk ? Dar cine să-l interpreteze pe Lenin ? *Omul cu arma ?* Unde găsim un Lenin ? Pe scena Teatrului „C. Nottara“, tînărul Stamate Popescu se încumetase să compună figura de adolescent a viitorului conducător al proletariatului mondial, în *Familia* de Popov. Actul acesta de cutezanță a rămas mai multă vreme fără urmași. Pentru ca tot un actor foarte tînăr, încă student al Institutului, să ia asupră-și sarcina grea de a întruchipa, pentru prima oară pe scena romînească (în *Orologiul Kremlinului),* figura matură a conducătorului revoluției. *Orologiul Kremlinului* a consacrat astfel un actor, pe Gh. Popovici-Poenaru, și doi tineri regizori : Andrei Brădeanu și Cristian Munteanu.

Ultima stagiune a prilejuit sporirea numărului cutezătorilor : Liviu Ciulei la București (*Omul cu arma* la Teatrul Municipal), Gh. Leahu la Timișoara *(Orologiul Kremlinului)* au adus o contribuție însemnată la opera de întruchipare a imaginii scenice a marelui Lenin. Chiar dacă realizările lor n-au fost fără cusur, ele sînt extrem de importante ca verigi necesare ale procesului de maturizare a teatrului nostru spre o cît mai profundă și cuprinzătoare imagine a eroului pozitiv al zilelor noastre, în cea mai înaltă ipostază a sa : Lenin, geniul revoluției.

Dificultățile începutului au fost, așadar, învinse. În această stagiune, scena Teatrului Armatei a găzduit un nou spectacol în care figura lui Lenin a găsit un interpret demn de interes : Vasile Nițulescu *(În numele revoluției).* Iar pe scena Teatrului Național, Gh. Popovici-Poenaru și-a încercat din nou puterile, de data aceasta în condiții scenice noi și pe baza unui text cu noi și adînci rezonanțe umane și filozofice care poate pune în dificultate și pe un actor cu mai multă experiență de viață și de creație. Este vorba de *A treia, Patetica,* de N. Pogodin.

Noutatea piesei lui Pogodin izvorăște în primul rînd din noutatea epocii istorice în care se desfășoară conflictul, foarte rar înfățișată de dramaturgii sovietici în operele lor anterioare : epoca N.E.P.-ului, în care Partidul Comunist al Uniunii Sovietice a adoptat o tactică specială, a retragerii aparente, pentru a putea pregăti o ofensivă hotărîtoare, definitivă, împotriva burgheziei. Epocă de mari contradicții și de complexe probleme, în care mintea clarvăzătoare a lui Lenin urmărea desfășurarea forțelor principale ale societății, fără a pierde nici o clipă perspectiva revoluției, a viitorului comunist. Această perspectivă a revoluției conferă acestei ultime părți a trilogiei închinate de N. Pogodin figurii marelui Lenin, mai mult decît caracterul unui document istoric, unul de permanentă actualitate. Problematica piesei, departe de a se limita la momentul istoric dat, păstrează o valabilitate larg aplicabilă, datorită generalizării filozofice-sociale realizate de Pogodin pe baza analizei unor cazuri concrete, individuale, cu caracter tipic.

Noutatea piesei lui Pogodin constă de asemenea în prezentarea profundă, bogată, multilaterală, a chipului lui Lenin, în care omul și conducătorul s-au contopit într-o sinteză exemplară, generatoare de adîncă emoție și meditație. Dramaturgul înfățișează ultima perioadă a vieții lui Lenin, precum și cîteva momente înlăuntrul că-

Scenă din actul I

rora momentul tragic al morții este prevestit prin nuanțe subtile de oboseală, de tristețe. Dar piesa intitulată *Patetica* nu lasă să cadă accentul pe aceste momente și nici nu se încheie cu nota tragică a morții conducătorului iubit. Pogodin mînuiește cu deosebit simț al echilibrului și al pespectivei dialectica tragicului, înfățișînd nu boala lui Lenin, ci lupta acestuia împotriva bolii ; nu moartea lui Lenin, ci ecoul acestei morți în conștiința muncitorilor hotărîți să lupte pentru a înfăptui ideile și idealul cu care i-a însuflețit Ilici. Ne aflăm, așadar, în fața unei „tragedii optimiste", în care moartea eroului nu pune capăt luptei, ci declanșează noi energii pentru continuarea ei.

Conflictul amplu al piesei prilejuiește confruntarea directă, în fața spectatorului, a reprezentanților celor două tabere aflate în luptă : revoluția și contrarevoluția, proletariatul și burghezia, întruchipate în personaje puternic individualizate. Dramele personale se împletesc organic în rețeaua contradicțiilor sociale, pe coordonatele fundamentale ale luptei de clasă în momentul istoric dat. De aceea, bogăția de idei a piesei nu apare nici un moment sub forma unei expuneri raționale, abstracte, ci constituie fondul acțiunilor personajelor, izvorăște organic din faptele de viață înfățișate, ca premise sau concluzii ale acestora. Pentru a demonstra, de pildă, pericolul infiltrațiilor ideologiei și moralei burgheze în rîndurile unor luptători mai slab pregătiți pentru viață, Pogodin aduce în scenă cazul tînărului cekist Valerik, vinovat de a fi primit mită. În jurul acestui caz, față de el, personajele piesei sînt chemate să ia atitudine, manifestîndu-și astfel implicit poziția de clasă față de revoluție, intransigența revoluționară sau șovăiala micburgheză. Acesta este doar un aspect (concret) al conflictului piesei, care angajează personaje, poziții, concepții de o mare diversitate, un adevărat univers uman și social, înfățișat de Pogodin în perspectiva mersului societății spre victoria definitivă și totală a revoluției socialiste.

Această perspectivă am identificat-o în spectacolul Teatrului Național, pus în scenă de Moni Ghelerter, în decorurile lui Mihai Tofan. Este demn de reținut faptul că punerea în scenă a piesei lui Pogodin a prilejuit colectivului Teatrului Național, în frunte cu regizorul spectacolului, un efort de înnoire îndreptat către o valorificare cît mai cuprinzătoare a valențelor operei dramatice, ea însăși purtătoare a unor elemente înnoitoare.

Însă alegerea acestei piese de către regizor constituie un act de curaj. Este știut că Moni Ghelerter s-a făcut remarcat pînă acum ca un regizor mai cu seamă al pieselor „de interior", spectacolele sale — *Trei surori, Citadela sfă-*

rîmată, Ziariştii — distingîndu-se îndeosebi prin fineţea analizei psihologice şi realizarea atmosferei. Chiar în *Surorile Boga,* latura cea mai reuşită a spectacolului este aceea în care textul îi oferă regizorului posibilitatea unor explorări psihologice complexe, „ieşirea în stradă" rămînînd la stadiul unei ilustrări convenţionale, de o forţă emoţională diminuată. Prin *A treia, Patetica,* Moni Ghelerter şi-a îmbogăţit propria sa paletă regizorală, dovedind capacitatea de a mînui şi un conflict social amplu, desfăşurat pe planuri diverse şi cu schimbări numeroase ale locului acţiunii. În această întreprindere a fost ajutat de scenograful Mihai Tofan, al cărui decor a contribuit la realizarea caracterului monumental al spectacolului, integrîndu-se organic în concepţia regizorală. Este demn de semnalat progresul realizat în ultima vreme de talentatul pictor, care prin decorurile la *Sălbaticii, În Valea Cucului* şi *A treia, Patetica* a arătat că are de spus un cuvînt însemnat în arta scenografică romînească.

Pentru prima oară în teatrul nostru, combinaţia de decor stilizat şi fundal proiectat a dat roade atît de bogate. Panourile laterale transformabile, proiecţiile colorate sugestiv şi elementele de decor manevrate vertical s-au îmbinat într-un ansamblu plastic expresiv, sugerînd cînd curtea casei boiereşti a Gvozdilinilor, cînd cabinetul lui Lenin, cînd camera înţesată de lucruri vechi şi scumpe a Nastiei, cînd strada întunecată, cu banca singuratică din faţa casei, cînd uzina cu reţeaua ei de bare metalice. În decorurile lui Mihai Tofan, culoarea joacă totdeauna un rol important, comunicînd publicului idei şi situaţii. Puţin prea abundentă poate, ea a contribuit şi în acest spectacol, cu concursul luminii, la sublinierea atmosferei şi crearea ambianţei scenice. Atrag atenţia mai ales asupra reuşitei tabloului de la Smolnîi (prima întîlnire a lui Lenin cu Diatlov şi Ippolit, adusă în faţa spectatorilor în finalul piesei, după moartea lui Lenin, ca o imagine reînviată în memoria celor doi prieteni), în care freamătul luptei revoluţionare este sugerat prin fîlfîirea drapelului roşu, a cărui umbră se profilează pe zidurile (proiectate) ale clădirii, într-o mişcare continuă, vie, de o puternică valoare emoţională. Cîteva fundaluri proiectate aduc în faţa spectatorului imagini ale Leningradului, într-o culoare şi lumină menite a sugera poezia Piter-ului revoluţionar.

În această ambianţă scenică reuşită, personajele (interpreţii) şi-au găsit în cea mai mare parte cadrul firesc de viaţă, evoluînd pe linia trasată de autor şi descifrată, cu limpezime şi justeţe, de regizor. Continuînd experienţa începută cu *Surorile Boga,* Moni Ghelerter a alcătuit o distribuţie aproape exclusiv „tînără", la care a adăugat experienţa matură a unor maeştri, ca Ion Finteşteanu şi Marcel Anghelescu. Şi n-a făcut rău deloc. Profilul actual al scenei Naţionalului a avut de cîştigat de pe urma infuziei de „tinereţe", realizată în ultima vreme prin promovarea unui mare număr de actori tineri talentaţi.

Personajul interpretat de Ion Finteşteanu este un tip interesant de capitalist lucid, conştient de inevitabilitatea pieirii sale sub loviturile revoluţiei. Actorul a înţeles şi a realizat scenic trăsăturile caracteristice ale personajului, falsa umilinţă, care ascunde ura adîncă şi dorinţa neputincioasă de recîştigare a bunurilor pierdute, inteligenţa subtilă, cinismul perfid. Privirile furişe în care se amestecă frica şi viclenia, mişcările voalate, tonurile insinuante sînt cîteva din mijloacele folosite de actor pentru conturarea exterioară a personajului, pe care-l simţim inteligent, cu spiritul treaz. E bine că nici regizorul, nici interpretul n-au recurs la mijloacele groase ale şarjei, izbutind cu sobrietate şi simţ al măsurii un personaj veridic, original, care justifică aprecierea lui Lenin asupra isteţimii sale.

Cu aceeaşi sobrietate a interpretat tînăra actriţă Sanda Toma rolul fiicei lui Gvozdilin, Nastia. Depăşind realizările sale de pînă acum şi renunţînd la „drăgălăşenia ghiduşă" din multe roluri anterioare, Sanda Toma aduce în rolul Nastiei un început de maturizare artistică şi posibilitatea unei compoziţii solide. Nastia apare astfel destul de atrăgătoare pentru a-i suci capul unui tînăr ca Valerik, destul de ipocrită pentru a-i înşela pe mulţi asupra adevăratelor sale sentimente, destul de cinică pentru a-şi trimite tatăl să locuiască în pod şi a-l sili să-i dea partea ei de avere, destul de odioasă în fond pentru a justifica atitudinea ostilă a intransigentului Feodor Diatlov. Dar aceste trăsături negative, actriţa nu le afişează, ci le lasă să transpară de sub aparenţele de cumsecădenie şi bună-creştere, filtrînd veninul în dulceaţa zîmbetului şi a mîngîierilor.

Un personaj pitoresc a creat Marcel Anghelescu în Abdilda, slugă „fără principii". Ceva mai multă sobrietate în folosirea pitorescului de limbaj este de recomandat, cu atît mai mult cu cît actorul a desfăşurat un subtil joc de nuanţe în conturarea complexă a personajului, care riscă să fie acoperite de efectele lingvistice.

De partea ceastălaltă a baricadei se află cîteva personaje cărora interpretarea actoricească le-a dat viață și putere de convingere. Emanoil Petruț a realizat un Feodor Diatlov simplu și veridic, capabil de emoție puternică, de înflăcărare, atît în dragoste, cît și în ură. Gingășia sentimentului lui Feodor pentru Irina Sestrorețkaia a apărut în jocul actorului, în mișcările timide, în glasul gîtuit de emoție. Actorul trebuie însă să-și controleze mai atent gesturile, pentru a nu ajunge la forme stereotipe de expresie: cînd e încurcat, se scarpină la ceafă; cînd e copleșit de durere, își ia capul în mîini. Feodor Diatlov, pasionat cititor al lui Cehov și Turgheniev, cere desigur interpretului său o mai bogată gamă de mijloace de expresie.

Inginerul Ippolit Sestrorețki a găsit un interpret înțelegător în Matei Gheorghiu, care, fără a face eforturi deosebite pentru compunerea rolului, a exprimat în mod firesc și sincer, cu multă sensibilitate, zbuciumul personajului în fața situației aparent încîlcite și a problemelor pe care noua politică economică le aducea în viața oamenilor sovietici, a intelectualilor mai ales.

Pe o linie corectă, fără o puternică reliefare, au fost interpretate rolurile muncitorilor, din care s-au remarcat N. Enache (Muncitorul taciturn), N. Gr. Bălănescu (meșterul Suhojilov), Cosma Brașoveanu (Pronia, candidul Proșka, pe care nu-l atrage funcția de conducător al statului, la care îl cheamă Lenin), precum și rolul Mariei Ilinicina Ulianova, realizat cu măsură și discreție — poate puțin cam didactic — de Raluca Zamfirescu.

Liniei sobre, în general, a interpretării, i s-a adăugat linia ușor șarjată a personajelor Klava (Cristina Bugeanu) și Kumakin (Liviu Crăciun), fără a distona totuși în ansamblul spectacolului. Aducînd în piesă un episod mai puțin legat de conflictul principal, cele două personaje prilejuiesc dramaturgului o discuție despre artă, menită a preciza poziția lui Lenin, de susținere a artei realiste puse în slujba omului și de respingere a devierilor decadentiste, antiumaniste și antipopulare.

Mai puțin izbutit a fost interpretat tînărul rătăcit Valerik de către Florin Piersic, surprinzător față de realizările sale din alte piese, parcă străin de rol, pe care l-a redus, nu știu de ce, la o unică notă plîngăreață. În rolul Irinei, Eva Pătrășcanu pare să-și fi construit personajul după „plăsmuirea din vis" a lui Feodor. Irina a apărut astfel prea aeriană, prea lipsită de contingență cu pămîntul, în unele scene, în contrast cu capacitatea de a emoționa din scenele de mare durere.

Bineînțeles că problema principală a spectacolului este realizarea figurii lui Lenin. Nefiind la prima încercare, Gh. Popovici-Poenaru a dobîndit acum siguranță și stăpînire de sine, eliberîndu-se de crisparea de care nu scapă nici un actor în interpretarea unui rol de o atît de mare răspundere, și realizînd un portret fizic verosimil. Ritmul de gîndire și de mișcare al personajului au fost însușite organic de actor, mișcările caracteristice i-au devenit aproape naturale, ideile exprimate de Lenin sînt comunicate cu claritate și cu înțelegere. Este bine că în interpretarea marelui conducător al revoluției, în ultima etapă a vieții sale, regia și interpretul n-au accentuat nota gravă, tragică, a rolului, ci au pus în valoare latura activă a personajului, lupta sa pentru învingerea greutăților și a bolii. Totuși, actorul, atît de tînăr încă, nu a izbutit să învingă toate dificultățile rolului. Pe alocuri, el n-a putut evita un anumit ton retoric (fie în scena cu muncitorii din uzină, fie chiar în scena din parcul „Gorki", în care îi înfățișează Irinei monstruozitatea crimei de a lua mită). Imensa bogăție de stări sufletești și de nuanțe a personajului a fost numai în parte valorificată de actor, a cărui creație plină de merite va crește desigur în profunzime și în amploare pe măsură ce-și va adînci experiența creatoare și studiul filozofiei leniniste. Este încă mult de lucrat, dar premisele unei realizări însemnate există.

În raport cu îndepărtarea neajunsurilor semnalate mai sus, există de asemenea mai mult decît premisele unui spectacol emoționant, străbătut de fiorul cu adevărat patetic pe care titlul piesei îl anunță și pe care textul dramatic îl conține. Spectacolul de la premieră avea încă unele scăderi, ritmul interior insuficient de încordat, corelația între tablouri nu destul de organică. De aci, impresia de corectitudine, care rareori trecea rampa cu înflăcărarea marelui mesaj patetic. Realizatorii spectacolului au la îndemînă însă toate condițiile ca desenul limpede să capete căldura necesară, pentru ca mesajul de actualitate al piesei, constînd în perspectiva luminoasă a revoluției socialiste, existent și în concepția spectacolului, să se transmită amplu și profund, încărcat de patosul înflăcărat al celor care au luptat cei dintîi, sub conducerea celui dintîi.

Margareta Bărbuță

FORȚĂ MOBILIZATOARE PRIN ARMONIE ARTISTICĂ

Teatrul Muncitoresc C.F.R. : *Aristocrații* de N. Pogodin

Premiera : 14 noiembrie 1959. Regia : Horea Popescu. Decoruri și costume : Jules Perahim. Distribuția : Nicolae Sireteanu (Șeful) ; Mihai Constantinescu (Educatorul) ; Constantin Gheorghiu (Gromov) ; Titu Vedea (Sadovski) ; Ion Aurel Manolescu (Inginerul, constructor de biserici) ; Constantin Lungeanu (Botkin) ; Colea Răutu (Kostea — Căpitanul) ; Grațiela Albini, Magdalena Buznea (Sonia); Traian Dănceanu (Lămîie) ; Nelly Nicolau-Ștefănescu (Cucoana Niurka) ; Șt. Mihăilescu-Brăila (Beretă); Corado Negreanu (Alioșa); Ștefan Bănică (Țiganul); Cornel Vulpe (Omul scund); Astra Dan (Tatuata); Genoveva Preda (Minka) ; Ileana Codarcea (Tamara) ; N. N. Matei (Caracudă) ; Mircea Cruceanu (Petin) ; Minel Kleper (Pîjov) ; Radu Gh. Zaharia (Sufletel) ; Ernest Maftei (Măruntaie) ; Constantin Țăpîrcea, Al. Cațichi (Popa Bartolomeu) ; Aurel Ghițescu (Diaconul) ; Kitty Mușatescu, Dodi Caian-Rusu (Matahala) ; Eugen Ionescu (Mahno) ; Victoria Medeea (Chiaburoaica) ; Ion Vîlcu (Comandantul); Ion Pascu (Medicul) ; Marga Anghelescu (Mama lui Sadovski) ; Maria Georgescu-Pătrașcu (Margarita Ivanovna) ; Petre Laurențiu (Un căpitan de vapor) ; Simion Negrilă (Mitea) ; Mircea Gheorghiu (Intendentul) ; Sergiu Demetriad (Desenatorul) ; Gheorghe Dumbrăveanu (Șeful de echipă) ; Paul Ioachim (Infirmierul); Alexandru Vasiliu (Bucătarul) ; Alexandru Azoiții (Primul soldat) ; Gavril Tănase (Registratorul) ; Stelian Mihăilescu (Un om de serviciu) ; Jeni Oancea (Crîșmăreasa) ; Al. Cațichi (Omul cu ochelari) ; Dori Nichita (O femeie de serviciu).

Spectacolul *Aristocrații* continuă opera de largă reprezentare a dramelor eroice sovietice, se înscrie pe linia unor particularități ale Teatrului Muncitoresc C.F.R. în problemele de alcătuire a repertoriului și de profilare a creației sale artistice, reafirmă un regizor pe cale de a se contura ca animator, ca și spiritul colectiv al actorilor acestui teatru, care au acoperit cu forțe proprii o distribuție numeroasă și mozaicată.

La punerea în scenă a *Aristocraților*, Horea Popescu și-a regăsit uneltele artei cu care a montat satira maiakovskiană *Baia*. Construcția artistică a noului său spectacol amintește stilul care ne-a cucerit la premiera *Băii*. Cu toate deosebirile tematice și de modalitate dintre cele două piese, personalitatea regizorală a lui Horea Popescu își reafirmă darurile pe linia făuririi spectacolului agitatoric. Ceea ce înseamnă, în primul rînd, o pondere deosebită acordată patosului eroic în scenă, redarea generalității faptelor dramatice cu mijloace simple, laconice, expresive, o dinamică mobilizatoare a întregului spectacol, adresa directă a ideilor exprimate în acțiune, prin susținerea degajată a comuniunii cu publicul. Natural, mijloacele agitatorice în spectacol pleacă de la descoperirea liniilor de forță, ideologice, tematice, și a expresivității materialului dramatic.

Tema *Aristocraților* — recuperarea morală și socială a indivizilor decăzuți și înrăiți, lăsați moștenire de regimul țarist — cunoaște o dezvoltare impetuoasă în acțiunea dramatică și în ansamblul eterogen al caracterelor, respirînd frumusețea unei idei fundamentale : bătălia pentru om, împotriva prăbușirii sale. Dar în conflictul piesei, menit să dezvăluie capacitatea educatorilor cekiști de a reda societății, activi și folositori, pe foștii infractori, stăruie nu înțelesul limitat al unui experiment pedagogic, ci — ca o valoare simbolică — sensul victorios al încrederii comuniștilor în noblețea funciară a omului.

Locul acțiunii este șantierul Canalului Belomor. Numeroși deținuți, cu biografii aproape fantastice, formează mîna de lucru. Pe toți îi unește aversiunea față de muncă. La postul de comandă cekist stă Gromov, cu un caracter ferm ca și al superiorului său numit „Șeful". Aici începe dezvoltarea temei : pasul de uriaș al „foștilor oameni" — asupra cărora Gorki a lăsat cîndva să cadă o rază de soare — peste prăpastia care desparte trecutul de prezent. Așadar, devenirea eroilor prezintă o traiectorie care pornește foarte de jos, pentru a atinge piscuri de onoare și demnitate umană, de demnitate a muncii și de onoare a eticii comuniste. Vindecarea unui organism bolnav este posibilă, îndeobște, prin terapeutica înscrisă în rețete. Cu mult mai complexă este regenerarea morală a acelora în care subsistă setea de crimă, viciul, deprinderile hoțești. Oglindirea acestui proces nemăsurat de greu — care transformă în elan constructiv împotrivirea celor prăbușiți, iar iadul lor sufletesc, în certitudinea definitiv cucerită a conștiinței socialiste — reprezintă un poem închinat muncii și dragostei față de om a Omului comunist[1].

* * *

În redarea ideilor nobile, cu valențe de manifest, ale piesei, realizatorii spectacolului au creat imagini scenice străbătute de patos civic și de poezia ce o oferă tabloul formării prin luptă a oamenilor adevărați.

---

[1] Revista noastră a consacrat acestei drame analize mai ample, în numerele 5 și 11 din 1959

Evocînd amintirea *Băii,* trebuie subliniat că Horea Popescu l-a regăsit pe... Jules Perahim. Este o colaborare care își reafirmă eficiența artistică. Simplificînd, putem spune că pictorul a imaginat pentru *Aristocrații* un minim de decor, care a folosit unei maxime extensiuni a mișcării și acțiunilor scenice concepute de regizor. Dintru început, se impune expresia stilizată a cadrului imaginat de Jules Perahim. Elementul central și permanent în decor îl constituie un pod suspendat care etajează scena. Sugestia ritmului constructiv este dată, ca și în cazul schelei metalice din spectacolul *Baia,* de nenumăratele întrebuințări pe care le are acest dispozitiv suplu, deosebit de util convenției plastice. Metamorfozele podului, atmosfera creată de fundalul circular și calitatea picturală a luminilor mătură de pe scenă orice balast în calea dimensionării funcționale a spațiului. Și spațiul capătă sens, plastic și auditiv, în chipul cel mai laconic : un dîmb cu sîrmă ghimpată, un panou pe care scrie „Interzis !“, și țipătul unor păsări speriate imaginează o extremitate a lagărului ; două panouri, sus și jos, sugerînd pereți de odaie, între ele podul-planșeu și o scară abruptă reprezintă o casă secționată ; un fundal-perspectivă, pe care se profilează umbra escavatoarelor și podul transformat în punte, schițează șantierul. Inutil să mai adăugăm că fiecare metru pătrat al scenei este judicios exploatat. Schimbarea decorurilor presupune secunde, timp în care se lasă o a doua cortină, pe care este pictată, hiperbolic, harta Canalului Belomor. În fața ei, la rampă, acțiunea continuă nestingherit.

Cadrul fiind astfel marcat, regizorul l-a populat cu un autentic suflu de mase. Încă o dată, Horea Popescu se dovedește un virtuoz al animării și diferențierii grupurilor mari de figuranți. Scenele de masă au devenit jaloane ale acțiunii dramatice ; ele se topesc în aliajul spectacolului și capătă, în același timp, o astfel de autonomie, încît prin simpla lor alăturare ar putea fi reconstituite, în parte, ideile și fabula piesei. Diversificarea atitudinilor și sinuozitatea șirului de deținuți în tabloul 1 pun în valoare o colorată gamă tipologică. Momentul jocului clandestin de cărți cu-

Scenă din actul II

noaște o gradație a mișcărilor care subliniază cruzimea infractorilor (se mizează pe o femeie). Prima ieșire la lucru a deținutelor este reprezentată sub forma unui cortegiu șerpuitor, de o plastică inspirată, vizînd o mișcare eroică, contrapunctată de anumite accente caricaturale. Spre final, caracterul eroic-agitatoric al scenelor de muncă se intensifică, deși, uneori, o simetrie cam prea festivă a grupurilor plastice se substituie echilibrului compozițional al imaginii scenice.

Purtătorii de idei (și de cuvînt), eroii dramei, sînt astfel înconjurați de o ambianță funcțională sugestivă. În evoluția „aristocraților“, borfași, asasini și sabotori (de la inuman la omenesc, de la renegare la recuperare, de la morala junglei la etica comunistă), regizorul a potențat cu deplin discernămînt factorii motori ai transformării lor ; pe de o parte, rolul statului sovietic, al concepției comuniste despre om, concretizată aici prin tactul și perseverența lui Gromov și a Șefului, iar pe de altă parte, propriile calități de inițiativă, curaj și demnitate a personalității, care, conviețuind cu porniri nocive, sînt stimulate să iasă la iveală, sînt ajutate să le învingă pe cele din urmă, pe calea apropierii de muncă și a participării conștiente la opera de construire a vieții noi.

Nicolae Sireteanu (Șeful) a comunicat în unele momente simplitatea prestanței, calmul organizatoric și conținutul de blîndețe și încredere în oameni, al poziției conducătorului cekist față de materialul uman care se cere recuperat. În jocul său apar totuși descreșteri ale profunzimii, rezultate din insuficienta cenzură asupra unor accente vetuste de teatralism. Mai adînc ancorat în desfășurarea acțiunii, cekistul Gromov a fost creat cu mijloace sobre de Constantin Gheorghiu. Interpretarea sa e străină oricărui sentimentalism și trasează cert conturul unui comunist integru, ferm, cu o prezență de spirit remarcabilă.

În tabăra infractorilor a predominat, cum textul o cerea, figura dintru început solicitantă a lui Costea-Căpitanul. Evoluția complexă (cea mai complexă și cea mai completă) a acestui erou din „elita“ tagmei sale a purtat, în interpretarea lui Colea Răutu, semnele vigorii fizice și ale sensibilității extreme. Actorul ni l-a înfățișat sub aspectul franchețea, emotivității și energiei dirijate de inteligență. Ceea ce socotim că lipsește creației sale este dimensiunea filozofică a rolului, care ar fi făcut ca distincția acestui „artist“ în „meseria“ lui și personalitatea ce o degajă să capete plusuri de adîncime și anvergură. În activitatea artistică a Grațielei Albini, credem că interpretarea ce o dă Soniei — corespondenta Căpitanului în lagărul femeilor — constituie un reviriment. Actrița a transmis nuanțat, cu o plenitudine a mijloacelor de expresie, zbuciumul tinerei femei rătăcite, care se naște pentru a doua oară.

Pe alt plan, destinele intelectualilor sabotori, Botkin și Sadovski, au avut în spectacol mai mult un caracter ilustrativ. Spre surprinderea noastră, întrucît condiția acestor personaje obliga la mai multă profunzime, C. Lungeanu (Botkin) și Titu Vedea (Sadovski) s-au menținut la suprafața rolurilor, eludînd — primul într-un zîmbet stereotip, al doilea în monotonie verbală — motivele lăuntrice care au determinat radicala transformare a acestor dușmani ai puterii sovietice.

În afara rolurilor principale, piesa desfășoară o galerie de tipuri mai mult sau mai puțin episodice. Este un merit deosebit al regiei și al interpreților unor roluri nu întotdeauna mari, din colectivul Teatrului Muncitoresc C.F.R., de a fi întregit și de astă dată, pe partituri sumare, portrete dramatice consistente și pline de culoare. Așa sînt Corado Negreanu (interiorizat, discret, mereu prezent cu al său Alioșa), Ștefan Bănică (plin de umanitate în rolul Țiganului), Traian Dănceanu(care a compus cu finețe un cinic din lumea interlopă), Nelly Nicolau-Ștefănescu (Cucoana Niurca — cu o prezență caricaturală bine marcată), Șt. Mihăilescu-Brăila (în Beretă — pungaș de mare clasă — pe care l-a interpretat reliefîndu-i sufletul de copil), Cornel Vulpe (Omul scund — amestec de șiretenie și lașitate), Ernest Maftei (care a dat un exemplu de compoziție viabilă într-un rol mut), și mulți alții, pe care lista celor 45 de personaje nu ne îngăduie, prin dimensiunile ei, să-i numim în cronica aceasta.

Cu elan și dăruire artistică, colectivul Teatrului Muncitoresc din Giulești, grupat în jurul unui regizor cu idei, fantezie creatoare și inițiativă, a dat un spectacol în care acest „imn al muncii“ — cum a fost numită drama lui Pogodin — se înalță armonios și mobilizator.

Emil Mandric

UN RECITAL DRAMATIC

Teatrul Tineretului; *Nila* de A. Salînski

Premiera: 5 noiembrie 1959. Regia: D. D. Neleanu; Decoruri şi costume: I. Prahase. Distribuţia: Olga Tudorache (Nila Snîjko); Cornel Gîrbea (Feodor); Matilda Bărbulescu (Maria Ignatievna); Marcel Gingulescu (Ciufarov); Eugenia Marian (Zoia Paramanova); Ion Cosma (Mitrofanov); Doina Şerban (Saşka); Aurora Eliad (Edik); Aurelia Sorescu (Lizocika); Cicerone Ionescu (Kruglik); Florica Demion (Tuzikova); Gh. Oprina (Alexei); N. Motoc (Miki Stavinski); Maria Burbea (O femeie în vîrstă); H. Polizu (Un locatar intelectual); Gh. Vrînceanu (Un tînăr marinar).

Inscriind drama lirico-eroică *Nila de* A. Salînski în repertoriul său, Teatrul Tineretului a dovedit înţelegere faţă de rostul său mobilizator-educativ. (Dar de ce s-a înlocuit titlul original — *Nila toboşara* sau *Toboşara* — cu un altul atît de incolor?) Dincolo de accentele ei eroice-emoţionante în evocarea epocii Marelui Război pentru Apărarea Patriei şi de caracterul exemplar al tinerei eroine care se jertfeşte pentru apărarea pămîntului sovietic, piesa lui A. Salînski insuflă spectatorului sentimentul nobil al încrederii în om, al optimismului grav plin de responsabilitate în faţa umanităţii. Calităţile dramatice ale piesei se valorifică într-un conflict psihologic care luminează resorturile etice superioare ale unei conştiinţe socialiste. Literatura realismului critic a tratat deseori tema fondului moral superior al oamenilor dispreţuiţi de conformismul burghez, şi dacă ne gîndim la *Boule de suif*, analogia se sugerează, aparent. Căci, *Toboşara* lui Salînski reprezintă o analogie a faptelor, cu intenţii etice total deosebite de mesajul nuvelei lui Guy de Maupassant. Reacţiile instinctive, spontane, de bun simţ, ale fetişcanei din popor, sînt înlocuite aici cu imperativele unei conştiinţe socialiste, cu crezul înalt, patriotic, conştient, al unui tînăr educat de societatea sovietică.

Fiind nevoită să joace rolul de trădătoare, de prietenă intimă a ofiţerilor nazişti, Nila Snîjko, un om integru, de o intensă puritate morală, îşi îndeplineşte misiunea într-o cumplită sfîşiere sufletească, dar cu o imensă mulţumire patriotică; insultele, dispreţul, hula care o înconjoară — totul o umple de mîndrie pentru „dragii ei oameni", pentru cetăţenii sovietici din jur. Patriotismul ei comsomolist e răsplătit prin ura dreaptă a concetăţenilor, împotriva ei, dar acest paradox are o explicaţie simplă. Dacă cei din jur n-ar insulta-o, n-ar fi solidari cu tîlcul luptei ei, Nila n-ar avea puterea să lupte singură împotriva fasciştilor, şi numai astfel, prin comuniunea colectivă de luptă a poporului sovietic, „toboşara" merge înainte şi nu pregetă să-şi sacrifice viaţa.

Piesa lui A. Salînski tratează totodată, în strînsă legătură cu conflictul principal, o idee importantă a realismului socialist: încrederea în om, lupta împotriva falselor aparenţe. Ideea aceasta e personificată prin ciocnirea a două caractere: arhitectul Feodor Abramov şi unchiul său Ciufarov. Dacă tînărul arhitect intuieşte de la început în Nila, dincolo de toate aparenţele ce acuză o femeie decăzută, *un om*, un suflet capabil de reînnoire, Ciufarov reprezintă mentalitatea primejdioasă a individului opac, prins în chingile rutinei şi prejudecăţilor şi, în fond, indiferent faţă de soarta oamenilor din jur. Falsa puritate, falsa „principialitate" ce-l caracterizează pe Ciufarov, demagogia patriotismului său contrastează într-o antiteză voită cu caracterul şi faptele Nilei Snîjko, contribuind la luminarea mai precisă a *esenţei* patriotismului şi eticii superioare socialiste. Nu întîmplător autorul îl face indirect vinovat pe Ciufarov de moartea Nilei, invitînd evident spectatorii să mediteze asupra caracterului nociv al unor Ciufarovi şi să ia atitudine împotriva lor.

Această piesă bogată în idei, cu o compoziţie dramatică precisă, dinamică, şi cu caractere complexe, îmbogăţeşte substanţial — cum am mai spus — repertoriul Teatrului Tineretului, prilejuind totodată actriţei Olga Tudorache o creaţie superioară în cariera ei dramatică de pînă acum. Jocul Olgăi Tudorache s-a caracterizat printr-o sobrietate laconică, în care dedublarea sentimentelor cerută de rol s-a exteriorizat printr-o intensă trăire cerebrală. Actriţa a evitat melodrama şi patetismul grandilocvent (care, de altfel, nici nu există în spiritul piesei), optînd pentru explozia directă, netă, a sentimentelor. Multitudinea de nuanţe psihologice a rolului, trecerile bruşte de la momente tragice la manifestări cinice, apoi la un lirism dureros, au prilejuit un joc variat, cu un ritm constant ascendent.

Doina Şerban (Saşka) şi Aurora Eliad (Edik)

Au lipsit însă în compoziţia ei scenică — restrîngînd gama nuanţelor la care invita rolul — cochetăria, feminitatea gingaşă a fetei ruse, acea undă poetică de factură romantică ce stăruie de-a lungul întregii piese. De aceea, în contrast cu momentele dinamice de luptă, de atac, rezolvate cu aplomb şi strălucire, scenele dedicate dezvăluirii adevăratului chip al Nilei au suferit uneori de un lirism căutat, actriţa desfăşurînd atitudinile unei feminităţi întrucîtva forţate. Îndeosebi în scenele cu pionierii, interpreta mai poate adînci profilul dramatic al personajului pe linia relevării lirismului, a bogăţiei sufleteşti. Ludmila Fetisova a imprimat acestui rol, pe scena Teatrului Central al Armatei Sovietice, un contur eroic-romantic, în stilul dramei clasice ruseşti. Personal, ne-a plăcut tot atît de mult şi concepţia regizoral-actoricească din spectacolul bucureştean, care a eliminat duioşia melodramatică şi apelul la compasiune. Totuşi, textul presupune şi poezia romantică a vitejiei, eroismul simplu al sacrificiului suprem. În această privinţă, regia lui D. D. Neleanu care, neîndoios, îşi are merite însemnate în succesul spectacolului, n-a ajutat-o suficient pe interpreta principală să păstreze cu fermitate linia simplităţii, a sacrificiului eroic. De la amănunte mai mici sau mai mari — efectele de şarjă bufă în scenele cu Kruglik (vechiul gag cu scaunul, bastonadele în scenele cu Tuzikova), sau scena de ademenire a lui Miki Stavinski — pînă la finalul acompaniat de corul simfoniei a IX-a de Beethoven (de ce nu de cîntecul „micului toboşar", care e un leit-motiv al piesei ?), asemenea elemente străine spiritului piesei aglomerîndu-se, contrastează cu sobrietatea, cu jocul în general reţinut, lucid, al interpretei.

Ne-am oprit în primul rînd asupra creaţiei Olgăi Tudorache, căci în noul spectacol de la Teatrul Tineretului aceasta se vădeşte cu precădere. Prin forţa împrejurărilor... regizorale şi actoriceşti, spectacolul *Nila* s-a impus la Teatrul Tineretului, în primul rînd, ca un recital dramatic al Olgăi Tudorache.

Ni se pare că regia a considerat acest spectacol ca pe o dramă de interior, şi a tratat-o ca atare, fără să amplifice datele piesei, care permit animarea unor personaje existente în biografia antecedentă a eroinei, deci lărgirea cadrului. De pildă, aşa se procedează în spectacolul moscovit, unde episoadele respective (cu Martha Schreder şi Iliuha Kulnev) au loc pe un decor proiectat, cu aducerea respectivelor personaje în scenă. Soluţia imprimării acestor momente pe bandă de magnetofon — bună ca intenţie şi deosebit de utilă spectacolului bucureştean — contribuie la sublinierea genului piesei : portret dramatic, în primul rînd, dar nu şi-a aflat rezolvarea tehnico-artistică necesară pentru a se obţine osmoza dorită dintre replica vie, momentul psihologic din scenă şi cel tehnic, exterior. O problemă principială în spectacolul de la Teatrul Tineretului o reprezintă echilibrul în dozarea în scenă a distribuţiei. Supărătoare este nejustificata preponderenţă scenică dată unui rol secundar ca Tuzikova, valabil prin pitorescul său de culoare ca un element singular în fundalul dramatic, în dauna adîncirii rolului arhitectului Abramov. Florica Demion (Tuzikova) a devenit astfel prea evidentă pe scenă, în timp ce Cornel Gîrbea care a avut o sarcină dramatică *fundamentală* în înţelegerea sensurilor piesei, s-a estompat, iar puţinele replici, pline însă de semnificaţii, pe care le avea de spus, s-au pierdut cu totul. E regretabilă această greşeală de distribuţie, care umbrind un personaj important a lăsat să strălucească în mod greşit altele episodice : Tuzikova (Florica

Demion) și Kruglik (Cicerone Ionescu). Aceștia trebuie să completeze tabloul realist al unei epoci în care marea încercare a războiului a scos la iveală adevăratul chip al oamenilor — cel nobil, ca și cel josnic, dar în nici un caz ei nu trebuie să se impună spectatorului prin prezența lor ostentativă și de un comic dubios. Marcel Gingulescu (Ciufarov) a înțeles esența personajului respectiv; ca atare, jocul său s-a remarcat prin expresivitate caracteristică, fără a umbri însă sarcina dramatică a celorlalți actori. În distribuția bogată a piesei, care are menirea de a zugrăvi mediul în care trăiește, luptă și moare Nila, s-au remarcat Maria Burbea (O femeie în vîrstă) și Aurora Eliad (Edik). Vrem să insistăm asupra interpretării Eugeniei Marian în rolul Zoikăi Paramanova. Prezența ei discretă dar expresivă reliefează permanent în scenă profilul Nilei, actrița impunîndu-se printr-un joc simplu, înzestrat însă cu o vădită preocupare compozițională. Ne-au dezamăgit Gh. Vrînceanu (Un tînăr marinar) și Gh. Oprina (Alexei), care s-au complăcut în maniera devenită șablon a interpretării patetice și uniforme a rolurilor de marinari, soldați etc., după cum aceeași tendință de manierism o găsim și în travestiul Doinei Șerban (Sașka). De fapt, această problemă pretinde o serioasă discuție: interpretarea rolurilor de tineri contemporani, de eroi pozitivi, caracterizați prin cinste sufletească, dăruire, încredere într-un țel nobil, se reduce — e trist, dar la Teatrul Tineretului, mai ales — la cîteva gesturi „bărbătești" și multă mimare a sentimentului. De ce?

În rolul doctoriței Maria Ignatievna, Matilda Bărbulescu, în efortul vădit de a evita momentele melodramatice, s-a limitat la debitarea uscată, secătuită de emoție, a replicilor. O prezență neutră în scenă a avut și Aurelia Sorescu, dar e evident că nici regia n-a ajutat-o să înțeleagă adevăratele coordonate ale rolului. Ion Cosma (Mitrofanov) și N. Motoc (Miki Stavinski) nu s-au străduit să reliefeze în chip deosebit personajele. Pe baza acestor constatări, conchidem că deși spectacolul *Nila* reprezintă o creștere calitativă în nivelul spectacolelor din ultimul timp ale Teatrului Tineretului, regia nu și-a sfîrșit munca cu interpreții, urmînd să adîncească pe parcurs profilurile unora, să precizeze sarcinile dramatice ale altora, pentru ca mesajul piesei să reiasă cu pregnanță și claritate. O imputare mai gravă însă o aducem decorului. Lipsit de expresivitate, de fantezie, neizbutind să depășească convenția împrejurărilor altfel decît printr-un steag roșu din fundal, decorul imaginat de I. Prahase supără ochiul spectatorului prin imobilitatea sa greoaie, prin neutralitatea sa scenică. Mai cu seamă că această piesă pretinde cu insistență — prin trimiterile textului — un cadru plastic pregnant, cu o caligrafie simbolică, capabilă să sugereze prin inscripții destinul tragic și eroic al celor care, în zilele războiului, s-au perindat în casa păzită de Nila Snîjko.

Mai multă poezie, un spor de fantezie și avînt creator, mai multă omogenitate în spectacole, pretindem de la Teatrul Tineretului.

Mira Iosif

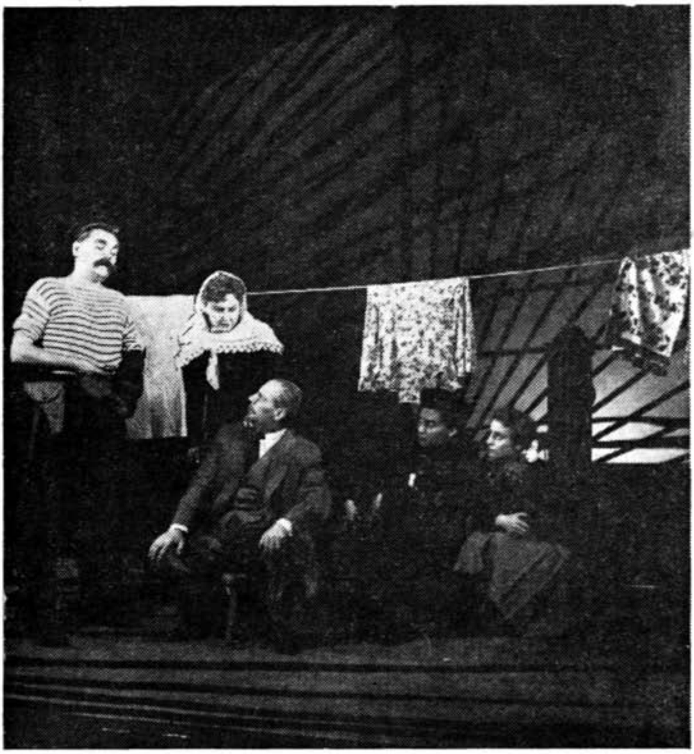
TINERETUL ȘI REVOLUȚIA

Teatrul Armatei: *In numele revoluției* de M. Șatrov

Premiera: 6 noiembrie 1959. Regia și scenografia: Andrei Brădeanu. Distribuția: Vasile Nițulescu (Vladimir Ilici Lenin); Val. Săndulescu (Felix Edmundovici Dzerjinski); George Sîrbu (Saveliev); Răzvan Ștefănescu, Barbu Șerban (Vasia); Sandu Constantin (Petia); Mariana Oprescu (Iașka); Sabin Făgărășanu (Jenia); G. Cîmpeanu (Vasilii Ivanovici Golubev); Pușa Scărlătescu (Glafira Andreevna); Rodica Sanda Țuțuianu (Tonia); Sanda Băncilă (Jenea); Cornel Rusu (Boris); Theo Partiș (Stepan); Geo Maican (Romanovski); Sergiu Dumitrescu (Malinin); Ion Punea (Iarțev); Sandina Stan (Kaminskaia); Dorin Moga (Belov); Speranța Voinescu (Secretara); Mircea Corbu (Kogan); Constantin Irod (Avocatul); Geta Cibolini-Făgădaru (Nevasta avocatului); Sandina Stan (Precupeața); Ion Pella (Bătrînul).

Anul 1918. An de grea încercare pentru tînăra putere sovietică, ai cărei conducători, în frunte cu Lenin, luptă nu numai împotriva dușmanilor revoluției, gata pregătiți s-o sfîșie, ci și împotriva greutăților economice care domină țara. Pe drumurile Rusiei, bandele de contrarevoluționari ucid bolșevici, organizează sabotajul și specula pentru înfometarea populației. Pe drumurile Rusiei, rătăcesc tineri și copii orfani, flămînzi și dezbrăcați. Iașka, de pildă, băiețandrul cu suflet de poet, care cu-

Scenă din spectacol



treieră orașele cîntînd versuri triste sau vesele în schimbul unei bucăți de pîine, visînd să ajungă în țările calde, a trăit zguduitoarea tragedie a morții întregii sale familii. La fel de dureros încercați au fost și Vasia și Petka. Mama lor a murit de tifos, iar tatăl, ostaș al Armatei Roșii, ucis de albi într-o haltă în drum spre Moscova. Ascunzîndu-se de oameni, trăind din cerșit, cei doi copii îi întîlnesc întîmplător pe Lenin și pe Dzerjinski, care se apropie de ei cu căldură. Dar, datorită tristei lor experiențe de viață, cei doi copii, neîncrezători în oameni, fug. Ajunși la Moscova, Vasia și Petka își asigură hrana transportînd cărțile din biblioteca unei doamne înstărite, moșiereasa Kaminskaia. Ei n-au de unde să știe că între paginile tomurilor groase sînt ascunse capsule de explozibil, pe care moșiereasa, membră a unei bande de sabotori din care fac parte și ucigașii tatălui lor, le trimitea în scopul criminal de a arunca în aer depozitele de alimente ale orașului. Rătăcind pe străzile Moscovei, Vasia și Petka sînt găsiți de un grup de comsomoliști ce sprijină Ceka, în acțiunea de descoperire a contrabandiștilor, și astfel ajung din nou în fața vechii lor cunoștințe : Dzerjinski, care, ca un părinte, le oferă hrană și adăpost în casa comsomolistei Tonia, fiica bolșevicului Golubev. Tot în mijlocul comsomoliștilor se adăpostește și visătorul „bard" Iașka. Aici are loc prima lor întîlnire cu revoluția. În acest nou mediu familial, cei trei copii încep să vadă chipul dușmanului, să înțeleagă sensul și scopul adevărat al luptei bolșevicilor. Și cu ajutorul acestor noi luptători — conștienți acum de faptele lor — Ceka arestează banda sabotorilor. Prima baricadă de luptă a comsomoliștilor aduce satisfacția primei victorii, dar și durerea primei jertfe. Iașka, visătorul îndrăgostit de țările calde, pe care le descoperise în sînul noii sale familii, cade eroic. În ultimul său poem, închinat tinerilor luptători, el cerea să nu fie uitați niciodată „cei care au fost primii".

Narațiunea dramatică a lui M. Șatrov este un poem eroic, închinat nemuritoarei lupte duse de primii comsomoliști împotriva dușmanilor revoluției, în timpul furtunosului an 1918, an în care puterea sovietică punea temeliile unei vieți noi. Cu o maximă simplitate a expresiei și cu o emoționantă autenticitate a faptelor, Șatrov dezvăluie în evoluția și întîmplările eroilor săi, unul din marile și frumoasele adevăruri care au călăuzit pe marele realizator al revoluției, pe Lenin, încă de la începutul existenței primului stat socialist : neţărmurita grijă şi dragoste cu care bolşevicii s-au apropiat şi ocupat de tineret.

Acestui tineret, omului comunist, îi adresează M. Şatrov patetica sa chemare şi îmbărbătare: „În numele revoluţiei, adu-ţi aminte". Căci, aşa cum spune Lenin, în finalul piesei: „a uita înseamnă a trăda". Povestea dramatică *În numele revoluţiei*, prin excelenţă o piesă de şi pentru tineret (dar nu numai pentru tineret), a fost prezentată în cadrul tradiţionalei cinstiri a zilei de 7 Noiembrie pe scena Teatrului Armatei (de ce nu pe scena şi pentru publicul Teatrului Tineretului ?).

Am apreciat, în concepţia regizorală a tînărului Andrei Brădeanu, ideea prezentării faptelor dramatice ale piesei prin crearea unei atmosfere de evocare, a unei naraţiuni simple, directe, de fapte eroice peste care anii au trecut, dar care trăiesc încă în memoria noastră, îmbărbătîndu-ne în momentele grele, mobilizîndu-ne orice gînd sau faptă a vieţii noastre. Pe linia acestei idei, evocarea dramatică s-a consumat în spectacol, tot timpul, în spatele unei cortine de tul, depănîndu-se ca o amintire vie pentru spectatori, mai ales în momentele ei cele mai semnificative (uciderea bolşevicului Saveliev, tatăl lui Vasia şi Petka, enunţarea lui Lenin a cuvintelor-program „Trebuie să fim alături de ei...", hotărîrea lui Dzerjinski cu privire la activitatea comsomoliştilor, scena renunţării comsomoliştilor la pîinea atît de necesară soldaţilor şi răniţilor, sau citirea testamentului poetic al lui Iaşka), momente în care — pe cortina evocării — a fost proiectat leit-motivul patetic al piesei şi spectacolului, „Adu-ţi aminte!", ca un memento adresat continuatorilor luptei şi vieţii începute atunci, în 1918. O singură dată în spectacol firul evocării s-a întrerupt, şi atunci — la întrebarea comsomoliştilor „cum au să fie oamenii peste 50 de ani", şi la răspunsul lor: „probabil foarte buni, minunaţi... fiecare din ei va trăi pentru ceilalţi" — scena şi sala s-au contopit în aceeaşi lumină, pentru a dovedi parcă justeţea adevărului optimist al eroilor piesei. Regizorul A. Brădeanu a intuit ceea ce este esenţial în evocarea dramatică a lui Şatrov — faptul că evenimentul narat este zguduitor prin autenticitatea, adevărul şi perspectiva sa, faptul că acest eveniment trebuie să fie mereu prezent în ochii şi mintea spectatorului contemporan —, acest lucru nu a fost însă în spectacol decît schiţat.

Căci, deşi corect conceput în ansamblul său şi emoţionant pe alocuri, dar numai pe alocuri, spectacolului i-a lipsit suflul revoluţionar pe care acest poem eroic trebuie să-l transmită. Şi această carenţă constă mai ales în lipsa unei munci insistente şi coordonate cu interpreţii.

Ni se pare că greşeala a pornit de la distribuirea în rolurile principale — cele mai generoase ca text şi acţiune — Vasia şi Petka, a doi copii adevăraţi. Desigur că alegerea regizorului în această privinţă şi-a căutat justificarea în dorinţa de a da faptelor dramatice o maximă autenticitate. Desigur, cei doi „interpreţi", Barbu Şerban şi Sandu Constantin, au avut, din acest punct de vedere, spontaneitatea şi prospeţimea copilărească, naturală. Dar absenţa artei — a ştiinţei şi tehnicii actoriceşti —, lipsa de deprindere cu scena s-au resimţit. În primul rînd, în debitarea textului, din care multe, foarte multe replici n-au putut fi auzite sau înţelese; iar în al doilea rînd, în stîngăcia şi timiditatea cu care cei doi copii s-au mişcat printre actori, al căror ascendent, datorit experienţei, a anulat celor doi interpreţi rolul dramatic în cîteva scene-cheie (tabloul 7, arestarea sabotorilor).

În spectacol, cei doi interpreţi au fost doi copii nostimi, dar... nu au fost *eroi* ai dramei pe care ar fi trebuit s-o trăiască în primele tablouri, şi cu atît mai puţin comsomolişti entuziaşti în ultimele tablouri, comsomolişti care discută despre partid, despre eroism sau front şi nu despre... jucării. Ceea ce nu s-a întîmplat cu „interpretul" poetului Iaşka. În travesti, Mariana Oprescu, pe lîngă faptul că a servit un argument pozitiv tocmai pe linia rezervelor mai sus amintite, a creat un băieţandru autentic, cu mult haz şi cu inteligenţa caracteristică omului din popor, lucid şi receptiv la evenimentele din jur, volubil şi cu multă căldură sufletească, emoţionant în scena morţii.

Spuneam că greşeala regizorului, în ceea ce priveşte munca cu actorii, a pornit de la distribuirea celor doi copii în rolurile principale. Căci, preocupîndu-se în special de strunirea artistică a celor doi copii (şi era necesar), regizorul şi-a consumat în mare parte resursele şi energia creatoare rezervată celorlalţi interpreţi (de altfel, judicios aleşi, în majoritatea lor tineri), pentru care n-a mai avut timp decît să le indice, dar nu să le şi şlefuiască, o linie generală de orientare. A rezultat de aici o lipsă de omogenitate în interpretare, o lipsă de cenzură în închegarea momentelor dramatice ai căror protagonişti erau tinerii comsomolişti. De aceea, întreaga acţiune a comsomoliştilor ne-a apărut mai curînd ca o joacă pretenţioasă, ca o aventură tinerească, al cărei resort politic şi eroic a lipsit. În piesă se relevă clar că eroismul nemăsurat al tinerilor rezidă în primul rînd în prezenţa vie şi mobilizatoare a lui Lenin, iar în al doilea rînd în împrejurările concrete ale vremurilor aspre pe care le trăiesc și care le solicită mereu o prezență activă. În spectacol, interpreții comsomoliștilor au acționat mai mult pe măsura vîrstei, și mai puțin pe măsura acțiunilor istorice, fiind lipsiți de vibrația lăuntrică a unor suflete incandescente, închinate revoluției, care să ne dea senzația simplității faptelor mari ai căror eroi sînt și care ar fi dat spectacolului greutatea specifică absolut necesară unei drame eroice. De aceea, nu putem decît să cităm în bloc efortul lăudabil al tinerilor Sabin Făgărășanu (Jenia), Sanda Băncilă (Jenea), Cornel Rusu (Boris), Theo Partiș (Stepan) și Rodica Tuțuianu (Tonia).

Dintre actorii vîrstnici care au configurat celălalt pol al conflictului social — banda sabotorilor —, nu am remarcat-o decît pe Sandina Stan, care, în două roluri deosebite, a schițat cu precizie profilul a două personaje apropiate doar ca intenții spirituale. Am preferat-o însă mai mult în pitoreasca Precupeață din primul tablou... unde paleta interpretativă a utilizat mai multe nuanțe decît în întruchiparea moșieresei Kaminskaia, căreia actrița i-a subliniat doar o singură latură a portretului : răutatea.

Am lăsat intenționat la urmă pe interpreții rolurilor lui Lenin și Dzerjinski, nu numai pentru că rolurile au o greutate aparte în economia dramei, dar și pentru că ni s-au părut două realizări actoricești demne de a fi distinct citate.

Astfel, interpretîndu-l pe Dzerjinski, Val Săndulescu — în cel mai bun rol al său din ultimul timp — a realizat cu finețe și multă discreție interesanta figură a neobositului om politic : sever, intransigent și hotărît în funcția sa, frămîntat, pasionat în cercetarea sufletului omenesc, familiar în relațiile cu copiii. Iar Vasile Nițulescu, în două scurte apariții (cu o mască excelentă), a reușit să creeze un Lenin cu o mare disponibilitate umană, afectivă ; deși n-a ajuns pe deplin să sugereze genialitatea spiritualității marelui conducător, Vasile Nițulescu a demonstrat nu numai o sensibilitate profundă și o gamă largă de expresivitate, dar și faptul că azi în teatrul nostru a interpreta rolul dificil al lui Lenin nu mai este un act temerar, sau mai exact, o imposibilitate. În afara acestor două bune realizări actoricești, spectacolul regizat de Andrei Brădeanu nu s-a ridicat însă la înălțimea unui spectacol patetic, demn de eroii săi, de forța și emoționanta menire a mesajului acestora. E o constatare pe care o facem cu atît mai mult, cu cît ne gîndim că regizorul Andrei Brădeanu este făuritorul spectacolului plin de nădejdi artistice : *Orologiul Kremlinului*, și că el ne-a îndrituit cu acel spectacol să ne așteptăm de data aceasta la o sporire a tensiunii scenice, realizată pe coordonatele unei mult mai intense adeziuni a personajelor la tema eroică a luptei lor, în condițiile istorice date, la o dozare mai unitară a acțiunii dramatice și, evident, la un ritm mai susținut, pe măsura evenimentelor revoluționare pe care piesa lui Șatrov le evocă. Tot așa cum am fi dorit ca din decorul simplu și sugestiv, creat pentru cadrul de joc și atmosferă, panoul fix din fundal — reprezentînd un cer brăzdat de nori grei — să apară numai în tabloul 1 unde era necesar, unde „juca“, dar nu și în celelalte tablouri unde, chiar dacă a fost mereu altfel luminat, nu ne-a mai spus nimic. Desigur, atunci spectacolul *În numele revoluției* ar fi însemnat o frumoasă realizare artistică. Ceea ce la Teatrul Armatei, din păcate, nu a fost.

Emil Riman

VORBIND ÎN GLUMĂ DESPRE LUCRURI SERIOASE

Teatrul „C. Nottara“ : *Scurtă convorbire* **de Valentina Levidova**

Premiera : 7 noiembrie 1959. Regia : Mihai Raicu. Decor și costume : Adriana Leonescu. Distribuția : Neofita Pătrașcu (Natalia Vasilievna); Silviu Stănculescu (Igor Vikentievici); Tatiana Iekel (Ludmila); Gh. Crîșmaru (Vitea) ; Puica Stănescu (Dunea) ; Constantin Codrescu (Gheorghi Nikolaevici Viktorov); Corina Constantinescu (Kira Mihailovna) ; N. Neamțu-Otonel (Kuzmici) ; Leopoldina Bălănuță (Katia); Lily Maican (Praskovia) ; Romulus Neacșu (Mihail Petrovici-Katkov) ; Romulus Bărbulescu (Stepan Lobovikov) ; Gheorghe Gîmă (Demcenko) ; Ion Focșăneanu (Vasiukov) ; Stela Moga (O fată).

Pentru a dezbate problema educației noi, în spirit comunist, a tineretului sovietic — spiritul de răspundere pe care sînt datori să-l aibă deopotrivă și părinții și copiii, în alegerea drumului în viață —, Valentina Levidova a ales formula comediei lirice. Această formulă, care permite îmbinarea diferitelor nuanțe ale comicului cu accente poetice străbătute de lirism, nu a impietat asupra dezvăluirii conținutului major de idei, pe care-l promovează piesa. Dimpotrivă, a făcut ca acesta să devină mai accesibil, mai popular.

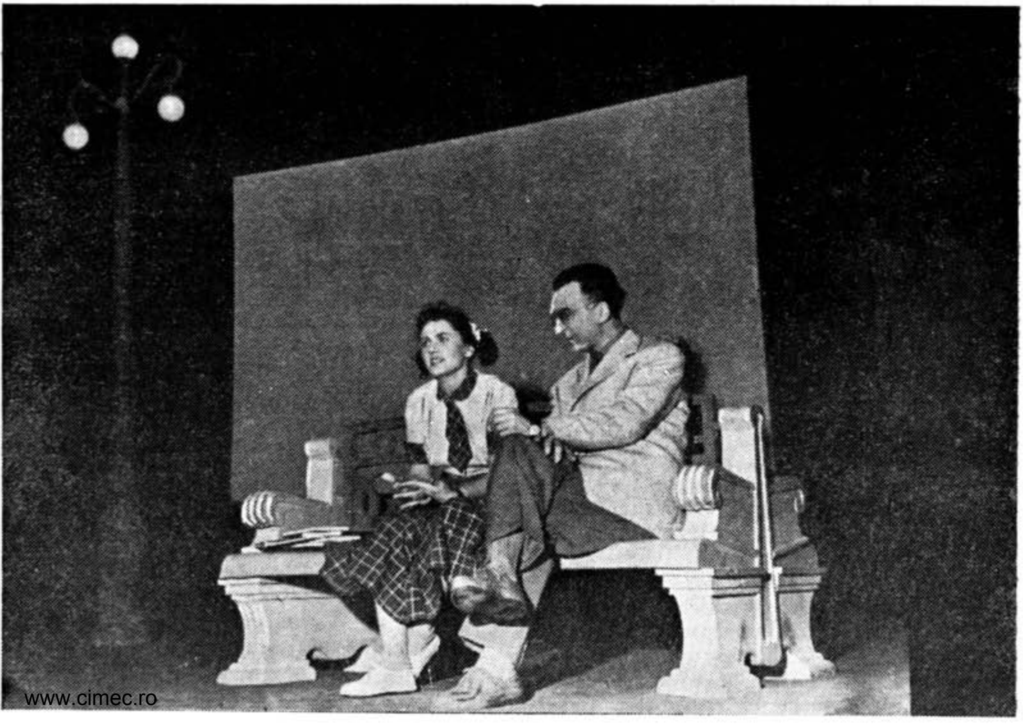
În tonuri grave, autoarea dezvăluie neconcordanța dintre mentalitatea învechită, manifestată de unii în problema alegerii drumului în viață, a formării în general a unui ideal, și noua accepție pe care o dă acestei noțiuni, societatea sovietică. Tributară concepției mic-burgheze și unui spirit îngust, rigid, egoist, Natalia Vasilievna vrea să reducă problema idealului celor doi copii ai săi, Igor și Ludmila, la o conviețuire monotonă, liniștită, fără orizont, în atmosfera călduță a cadrului familial, la exercitarea unei profesiuni pe cît posibil mai aproape de cuibul părintesc, la întemeierea unei căsnicii după șablonul cel mai învechit.

Lecția pe care Natalia Vasilievna o primește de la viață, în sensul că ambii copii înțeleg să-și realizeze problemele fundamentale ale existenței lor, în contradicție totală cu principiile ei demodate și stupide, nu este lipsită de dramatism. Dar deși ocupă o bună parte din economia piesei, nu această latură tratată la o tonalitate mai gravă constituie caracteristica generală a lucrării. Tonul general al *Scurtei convorbiri* este vesel și glumeț, atmosfera predominantă se definește printr-un optimism robust și printr-o dragoste de viață cuceritoare. Destinul Ludmilei, mezina familiei, care pentru a putea să-și formeze o profesiune, trebuie să intre în producție și să urmeze astfel cursurile fără frecvență ale facultății de energetică, cuprinde semnificații pilduitoare. Contactul cu oamenii noi, cu viața clocotitoare a șantierelor, deschide Ludmilei un orizont larg, îi dă posibilitatea afirmării nemijlocite a talentului său creator. În producție, Ludmila descoperă unul din atributele esențiale ale existenței umane: viața nu are preț decît atunci cînd este închinată unui scop măreț. Munca în producție îi înlesnește Ludmilei fundamentarea cunoștințelor teoretice și o face să îndrăgească cu adevărat studiul energeticii, pînă atunci disprețuit de ea, din necunoaștere.

În procesul dezvoltării sale, de la fetița neștiutoare și neastîmpărată la adolescenta chibzuită și serioasă, Ludmila mai cîștigă două dintre cele mai de seamă însușiri, necesare în exercitarea unei profesiuni: spiritul de răspundere și conștiința propriei valori.

Noua accepție a spiritului de independență, în numele căruia Ludmila și-a rezolvat și problema gingașă, intimă, a

Tatiana Iekel (Ludmila) și C. Codrescu (Gh. N. Viktorov)



vieţii ei, dragostea pentru Gheorghi Viktorov, pe care e gata să-l urmeze în Altai (să construiască împreună centrale electrice), tulbură într-un mod aproape „scandalos" atmosfera stătută din familia sa.

Din contrastul bine marcat între fondul serios al faptelor Ludmilei şi situaţiile comice, paradoxale, în care se află adesea din cauza folosirii unor metode nepotrivite pentru atingerea scopului, a minciunilor pe care le spune mamei pentru a ascunde adevărata realitate (faptul că a căzut la admiterea în facultate, că a intrat în producţie, că pleacă pe teren simulînd plecarea la odihnă etc.), se nasc hazul şi buna dispoziţie pe care le degajă piesa.

Este meritul regizorului Mihai Raicu de a fi reuşit să realizeze în spectacol această atmosferă tonifiantă, veselă şi optimistă. El a cerut tuturor colaboratorilor săi să utilizeze în sublinierea ideilor piesei, mijloace artistice de calitate, pe specificul genului. În general, regizorul a reuşit să cuprindă elementele eterogene ale piesei (scene de comedie, apariţii de farsă, momente de dramă) într-o tonalitate unitară. Îi reproşăm totuşi regizorului un uşor decalaj, încă prezent, între sublinierea în tonuri prea grave a conflictului Natalia Vasilievna, Igor şi Kira, şi tonul lejer al momentelor vesele-lirice. Din pricina acestui decalaj — care se datorează de altfel şi textului, deficitar în această privinţă — nu toate momentele se întrepătrund, ci uneori se desfăşoară independent unele de altele. Pe de altă parte, ritmul sprinten, imprimat şi păstrat în bună măsură de spectacol, scade tocmai în momentele în care se cerea să fie mai susţinut. Mă refer la acea parte a acţiunii, în care Ludmila, pentru a găsi pe Viktorov, este nevoită să cutreiere prin birourile tuturor directorilor de trust energetic. Manevrarea succesivă prea greoaie a decorurilor — semnate de Adriana Leonescu — influenţează în mod direct încetinirea ritmului în această parte a spectacolului. Vreau să precizez că decorul acestui spectacol, în intenţie foarte interesant şi original, în realizare nu este reuşit decît parţial. Potrivit cu genul piesei, ingenios şi realizat ni se pare fundalul negru al acestui decor pe care se proiectează, în funcţie de desfăşurarea acţiunii, cîte o imagine specifică locului : imagini din Leningrad, imagini înzăpezite din ţinuturile îndepărtate ale nordului. Mai puţin reuşite sînt elementele care se suprapun pe acest fundal, reprezentînd pereţi, uşi, mobilier. Dacă elementele simple şi sugestive din primul tablou (felinarul real care prelungeşte imaginea felinarelor proiectate, banca de piatră aşezată în prim-plan) sugerează atmosfera lirică, poetică, specifică tabloului, nu acelaşi lucru se întîmplă cu decorul ce reprezintă interiorul casei Ludmilei, sau interioarele birourilor. În aceste cazuri, panourile groase şi inexpresive, precum şi mobilierul uşor naturalist, nu valorifică intenţia de stilizare şi sugerare din concepţia de bază a scenografiei.

Reuşita spectacolului *Scurtă convorbire* — căci de o reuşită este vorba — se datoreşte în mare parte contribuţiei actoriceşti. Partitura complexă a Ludmilei, generos construită de autoare, care întruchipează chipul de erou viu şi multilateral, a fost încredinţată cu succes talentatei actriţe Tatiana Iekel. Folosind variate mijloace de comedie, tînăra actriţă a creat convingător chipul luminos al acestei tinere sovietice, de la înfăţişarea fizică şi vestimentară pînă la trăirea autentică, vibrantă, a tinereţii. Spontană în gesturi şi atitudini, Tatiana Iekel a reuşit să redea organic neastîmpărul caracteristic vîrstei şi totodată să sublinieze cu fineţe etapele „maturizării" personajului.

Puţin mai zgîrcit cu mijloacele sale de expresie — cunoscute din alte realizări —, C. Codrescu n-a reuşit decît în partea a doua a spectacolului să contureze imaginea lui Viktorov, omul sovietic capabil, ferm, cald, simpatic şi cu un dezvoltat simţ al umorului. În prima parte a spectacolului, îndeosebi în scena „scurtei convorbiri" — semnificativă pentru întreaga piesă, pentru că de aici, de la prima întîlnire a lui Viktorov, Ludmila cîştigă încredere în viaţă şi speranţă în viitor —, C. Codrescu s-a manifestat puţin cam rigid, cam obosit şi cam prea melancolic.

Cu mijloace simple, fireşti, şi totodată cu subtilitate, şi-au conturat personajele Silviu Stănculescu (Igor Vikentievici) şi Corina Constantinescu (Kira Mihailovna). Pe linia bunei utilizări a elementelor de farsă, Gh. Gîmă a izbutit o creaţie interesantă în rolul lui Demcenko.

Sărăcită a apărut în spectacol imaginea mamei, interpretată monoton şi unilateral de Neofita Pătraşcu. Compoziţia, destul de grea pentru o tînără, solicita din partea interpretei, o atitudine mai critică, în sensul de a i se atribui personajului şi o tentă de ridicol, de preţiozitate absurdă.

Mijloace nepotrivite cu tonalitatea generală a spectacolului au folosit Puica Stănescu în rolul dădacei Dunea, rol bogat în substanţă comică, dar pe care actriţa o subliniază exterior, cu o dorinţă arzătoare şi prea făţişă de a stîrni hazul cu orice preţ, şi Gh. Crîşmaru, în rolul tînărului prieten al Ludmilei, Vitea, care a apărut în spectacol lipsit tocmai de tinerețe, chinuit și crispat, ceea ce contrazice imaginea luminoasă, vie — ce-i drept, întrucîtva caraghioasă —, a timidului Vitea. Actorul a utilizat pentru acest rol de comedie lirică, aceleași mijloace îngroșate, de farsă, de care s-a servit — cu succes, de altfel — în *La telefon Taimirul.*

Slăbiciunile amintite aici, pe care le socotim remediabile, nu știrbesc din valoarea de ansamblu a acestui spectacol, proaspăt, tînăr și antrenant.

Valeria Ducea

UNDE ESTE SUFLUL REVOLUȚIEI?

Teatrul Evreiesc de Stat din București: *Tinerețea părinților* **de Boris Gorbatov**

Premiera: 7 noiembrie 1959. Regia: David Esrig. Decoruri și costume: Adina Reich. Distribuția: Carol Feldman (Stepan Reabinin); Betti Gherșin-Feldman (Natașa Loghinova); Isac Havis (Dr. Loghinov); Betti Gherșin-Feldman (Elena); Carol Marcovici (Anton); Rudi Rosenfeld (Efimcik); Bebe Bercovici (Ocikar); Lora Hönig (Dașa); Solomon Cheptenaru (Fedia); Ofeila Strul (Marusia); Dina König (Madame Epave); Mano Rippel (Ivan Egorovici Soroh); Sully Roizen (Vasea); Marietta Neuman (Nadia); Sami Godrich (Bariba); Tobias Bălan (Un temnicer).

Fiecare din paginile minunatei cronici a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, pe care o alcătuiesc piesele care evocă acest eveniment, ne descoperă existența a nenumărați eroi, face să reînvie uriașul clocot al acelor memorabile zile și să readucă viu, puternic, patosul revoluționar care a însuflețit pe făuritorii revoluției.

Un astfel de moment în care se încleștează într-o luptă decisivă forțe istorice contradictorii, care transformă conștiințe și naște eroi, îl surprinde și piesa lui Boris Gorbatov, *Tinerețea părinților*.

Precedată de un prolog în care se sugerează atmosfera anilor Marelui Război pentru Apărarea Patriei și în care apare, maturizat, unul din tinerii eroi ai piesei (Stepan Reabinin), *Tinerețea părinților* este o evocare, mai mult epică decît dramatică, a unui episod din viața unei grupe de comsomoliști din anii 1918—1920. Dramaturgul a intenționat să ofere contemporanilor noștri o lecție de patriotism, exemplul unor eroi care să-i însuflețească, să le transmită voință și curaj.

Vrînd să sublinieze această intenție a dramaturgului, regizorul D. Esrig, în spectacolul Teatrului Evreiesc de Stat din București, a extins de-a lungul întregului spectacol, prezența a două personaje contemporane, locotenentul Vasea (S. Roizen) și comsomolista Nadia (Marietta Neuman), care în text apar doar în prolog. Participarea acestor personaje, prin intermediul cărora se exprimă admirația și respectul contemporanilor față de eroii revoluției, realizează un fel de comentar al faptelor și ideilor piesei. Acest „cor“, care comentează mimic acțiunile eroilor, e util și eficace, atîta timp cît prezența lui e discretă, pentru distribuirea unor accente. Atunci cînd prezența sa devine ostentativă — în momentele în care cele două personaje care-l alcătuiesc se amestecă și alunecă fantomatic printre celelalte personaje, care acționează în scenă —, e obositoare, stîrnește confuzii și abate atenția spectatorilor de la desfășurarea respectivelor momente.

Piesa este — așa cum am arătat — o evocare a unor vremi eroice și a unor oameni pe măsura acestor vremi: puternici, neînfricați, animați de idealuri înalte. Pentru ca faptele pe care le săvîrșesc acești oameni (Stepan Reabinin, Natașa Loghinov, Anton, Efimcik și ceilalți tineri care alcătuiesc grupul comsomoliștilor din piesă) să fie învestite cu forța exemplului, e necesar ca și în spectacol, regizorul și actorii să fie preocupați înainte de toate de punerea în lumină a trăsăturilor lor eroice, a romantismului lor revoluționar, așa fel ca, în imaginea de ansamblu, să predomine aceste date.

În spectacolul Teatrului Evreiesc de Stat, faptele sînt însă povestite scenic fără fior dramatic, iar cei mai mulți dintre eroi evoluează în culori șterse, nediferențiate. În conceperea personajelor (în special a comsomoliștilor), regia nu a fost suficient de consecventă, oprindu-se la straturile superficiale ale caracterelor și evidențiind, de cele mai multe ori, datele lor exterioare. Fac excepție personajele Stepan Reabinin și Anton. Carol Feldman și Carol Marcovici, interpreții acestor roluri, pe lîngă stăpînirea mai fermă a tehnicii actoricești, față de ceilalți colegi tineri, demonstrează virtuți și potențiale dramatice care recomandă două personalități actoricești vrednice de urmărit.

Carol Feldman a creat un Reabinin plin de avînt, emoționant prin profunzimea cu care-și trăiește sentimentele. (A greșit însă cînd a atribuit uneori o prea mare însemnătate complexelor pe care le încearcă personajul din cauza infirmității sale temporare.) Carol Marcovici a dat, la rîndu-i, cu destulă convingere viață lui Anton. L-a înțeles însă mai mult ca pe un temperamental. Este adevărat, Anton e o fire oarecum năvalnică, cu unele scăpărări anarhice. El știe însă să se oprească la timp, să se stăpînească atunci cînd se cere. De aici, cerința unei redări mai complexe a personajului, cerință la care interpretul n-a răspuns decît parțial.

O mențiune pentru Isac Havis, Dina König și Mano Rippel — actori din generația vîrstnică a teatrului — care au schițat cele trei roluri de „bătrîni" din piesă (doctorul Loghinov, Madame Epave și, respectiv, Ivan Egorovici Soroh) cu o sensibilă putere de convingere, în compoziții unitare și nuanțate.

În rest, Bebe Marcovici (Ocikar), Lora Hönig (Dașa), Solomon Cheptenaru (Fedia) au arătat mai puțină grijă în descoperirea și valorificarea principalelor laturi de caracter și resurse afective ale personajelor. Cam pe aceeași linie interpretativă s-a situat și Rudi Rosenfeld (în Efimcik), care, spre deosebire de primii, a reușit totuși să realizeze cîteva momente dramatice mai convingătoare.

Betti Gherșin-Feldman a schițat de asemenea destul de sumar evoluția Natașei Loghinova. În sufletul acestei eroine — unul din personajele centrale ale piesei — se operează, de-a lungul celor trei acte, mari transformări. De la o simplă școlăriță care îmbrățișează, mai mult pe baza unui impuls sentimental, cauza revoluției, pînă la o luptătoare conștientă, neînfricată, care își sacrifică viața în numele ideilor pentru al căror triumf luptă, Natașa parcurge o cale destul de lungă, presărată cu destule asperități și praguri succesive, care s-ar fi cerut marcate în interpretarea sa. Interpreta afișează însă, aproape de la început și pînă la sfîrșit, același zîmbet, aceeași expresie de candoare juvenilă, puțin convențională.

Atari interpretări au transformat suflul revoluției, care ar fi trebuit să fie permanent prezent în scenă, într-o adiere firavă, totul petrecîndu-se la o temperatură scăzută, puțin prielnică pentru generarea emoției. Nici fundalul pe care se desfășoară evenimentele piesei nu este pe deplin sugerat. Nu se simte că afară, dincolo de cadrul îngust în care se desfășoară acțiunea, o lume veche se prăbușește sub loviturile revoluției. Scenograful (Adina Reich) a ținut seamă din punct de vedere tehnic de necesitatea ca decorul să fie schimbat cu ușurință (piesa prevede în repetate rînduri schimbarea cadrului acțiunii), dar nu a reușit să creeze totodată un cadru plastic adecvat conținutului revoluționar al piesei.

Soliști buni, dar fără un acompaniament și un cadru corespunzător, Carol Feldman și Carol Marcovici n-au izbutit să aducă, singuri, pe scenă, în toată grandoarea ei, tinerețea plină de elanuri a „părinților". Regizorul mai poate îndrepta, în acest sens, ceva.

I. Rusu

DINCOLO DE CULISELE TEATRULUI...

Teatrul „C. Nottara": *Fotoliul 16* de D. Ugriumov

Premiera: 24 octombrie 1959. Regia: Marcel Anghelescu. Decor și costume: Adriana Leonescu. Distribuția: Ana Barcan (Bereșkova Capitolina Maximovna); Stamate Popescu (Pașa Samoțvetov); Mircea Balaban (Hlopușkin Aristarh Vitalievici); Victoria Gheorghiu (Nastirskaia Anghelina Pavlovna); Ion Lucian (Hodunov Boris Semionovici); Dem. Savu (Zigfrid); Stroe Atanasiu (Ignat Puzîriov); Iarodara Nigrim (Igna Hristoforovna); Ion Gheorghiu (Zontikov Samson Savici); Ion Anghel (Kupiurțev); Tatiana Iekel (Iulia Trepetova); Elena Pop (Galea Ledențova); G. Crîșmaru (Slava Kolciughin); Val. Lefescu (Valea Rîbikov); Ion Enache (Kornel Egorici); Mihai Badiu (Fotoliul nr. 16); Jana Gorea (Dusea); Romulus Bărbulescu (Zikin).

E drept, personajele comediei lui D. Ugriumov fac parte din lumea teatrului, dar săgețile satirei țintesc nu numai în directorul adjunct Hodunov, ci și în toți birocrații și rutinierii, în cei lipsiți de răspundere; în acest fel, aria piesei se extinde mult mai departe de culisele unui teatru (unde se desfășoară acțiunea) și are ecouri multiple.

Satira lui Ugriumov e acidă și necruțătoare — acest teatru în teatru, pe care-l prezintă el, are valoare de simbol și tipizează cu forță artistică. Făcînd un sondaj în lumea teatrală, dînd jos „fardul"

CUM VA PLACE
DON CESARE DE BAZAN
ANGELLO

Ion Lucian (Hodunov) și Dem. Savu (Zigfrid).

★

de pe unele aspecte ale culiselor, Ugriumov are darul de a ridica la rangul de simbol eroii săi, extinzînd „fabula" piesei, dincolo de lumea teatrală, în viața de toate zilele.

Conflictul piesei este generat de lupta dintre nou și vechi în mentalitatea oamenilor, a acelora care, uneori chiar cinstiți fiind, preferă colacul de salvare al lipsei de inițiativă, corăbiei ce înfruntă curajoasă valurile înalte. Hodunov se capitonează în biroul său, departe de orice vînt înnoitor, preferînd soluțiile fără riscuri, colaborarea cu un autor care, chipurile, are „firmă".

Atitudinea unui asemenea specimen este inevitabil înlăturată de forța colectivului, în cazul nostru, grupul tinerilor actori din teatru, care au în mijlocul lor pe inimoasa... bătrînă Berejkova și care reușesc să atragă alături de ei și scepticii, blazații sau pe cei care se îndoiesc și care, cu toții, sînt pînă la urmă cuceriți de ideea reprezentării unei piese noi, îndrăznețe, valoroase, Ugriumov mînuiește cu multă abilitate tehnica scrisului scenic, știe să înnoade într-o țesătură complexă, întîmplări și eroi.

Textul piesei degajă un umor fluid ce solicită zîmbetul, are replici incisive ce marchează prompt momentul satiric.

Bogată în tîlcuri, însorită de un optimism tonic, lucrarea lui Ugriumov afirmă și demonstrează biruința noului, ceea ce o face binevenită în repertoriul Teatrului „Nottara", atît prin noutatea temei sale, cît și prin talentul cu care ea a fost scrisă.

Regia spectacolului a fost semnată de actorul Marcel Anghelescu, care a pornit mai ales de la „datele" actoricești, preocupat de tipizarea eroilor săi, căutînd să adîncească și chiar să lărgească albia fiecărui rol. Din păcate, lipsa unei consecvente viziuni de ansamblu a dus la compartimentarea *comediei* (în care a „tremurat" prea mult unda melodramei), iar lipsa de coeziune în spectacol a făcut ca ritmul să fie uneori monoton (mai ales în ultimele tablouri). Neglijarea ansamblului în desfășurarea acțiunilor scenice nu l-a împiedicat totuși pe regizor să urmărească cu seriozitate *mesajul* piesei, sensul ei educativ, chiar dacă relevarea lui s-a făcut uneori prea ostentativ.

Comedian prin substanță, Ion Lucian (Hodunov) s-a simțit în largul său în rolul directorului (i se poate reproșa, însă, machiajul impropriu și greoi), cu un bogat simț al nuanțelor, cu cunoscutele sale inflexiuni vocale, care stîrnesc hohote de rîs, și cu acea elocventă mișcare a ochilor (uneori abuzivă) ce solicită complicitatea întru umor a spectatorilor. Ion Lucian a jucat totuși uneori prea „solistic", detașîndu-și rolul din cadrul general al spectacolului.

Deși, în general, personajul Zigfrid, „administratorul începător", cum îl numește autorul, interpretat de Dem. Savu, a stîrnit ilaritate, evoluția sa pe parcursul spectacolului, din cauza unor efecte comice exagerate, a fost lipsită de coerență și unitate ; atunci cînd însă interpretul și-a adîncit datele umane ale umorului sau tristețea, acestea au devenit într-adevăr artistice. Ion Gheorghiu a realizat o compoziție interesantă în rolul regizorului Zontikov, mai ales în registrul resemnării interioare a acestuia, al umorului său amar ; un surplus de vioiciune și ritm în partea finală i-ar fi fost însă utile. Cu o inteligentă înțelegere a rolului, Mircea Balaban l-a portretizat pe regizorul Hlopușkin, surprinzîndu-i emfaticul aer pseudocreator ce i se potrivește personajului.

Luminoasă, optimisă, aducînd un aer proaspăt de candoare, apariției lui Stamate Popescu (Samoțvetov) i s-ar cere un strop suplimentar de umor, care ar putea duce la o interpretare mai deplină a rolului. Această observație i se potrivește în egală măsură și lui Gh. Crișmaru (Slava), care a reușit să-și plasticizeze cu efect apariția episodică. Ion Anghel a redat imaginea unui secretar literar birocratizat și servil, după cum Stroe Atanasiu, într-o scurtă apariție, a izbutit să redea incisiv tipul unui parvenit literar.

Ana Barcan (Berejkova) a urmărit mai puțin efectul imediat umoristic, ea și-a îmbrăcat replicile în faldurile unor tîlcuri mai adînci, lăsînd impresia unei bogate vieți sufletești a eroinei, emoționantă în momentele de confesiune, dar insistînd uneori într-un patos melodramatic. Adăugînd și ea un surplus de ritm personajului, o vivacitate mai ascuțită, va izbuti să facă din Berejkova pivotul grupului pozitiv al piesei.

Neconvingătoare, ștearsă, apariția Tatianei Iekel (Iulia) a avut un aer artificios, un entuziasm confecționat, fapt și mai evident, mai strident, la Elena Pop (Galea), care și-a abordat rolul cu totul la suprafață, desenîndu-l cu un surîs fotografic. Jana Gorea (bufetiera), căutînd cu prea multă insistență umorul personajului său, nu l-a găsit totdeauna în felul potrivit.

Deși textul ar fi invitat la soluții de calitate, decorul Adrianei Leonescu a fost din nou banal și „oarecare" (ce bijuterie poetică putea fi de pildă „podul butaforiei" !).

Al. Popovici

FĂRĂ POEZIA TEXTULUI

Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe : *Uraganul* de Bill Beloțerkovski

Regia, decoruri și costume : Völgyessi András. Distribuția : Fekete Gyula (Președintele) ; Király József (Marinarul invalid) ; Tompa László (Savangheiev, comandantul băii) ; Bondor János (Băieșul) ; Kováts Erszébet (Femeia gravidă) ; Kováts Dezsö (Raevici) ; Kovács Kató și Nagy Ilona (Mica burgheză) ; Bokor Ilona (Redactoarea) ; Mester András (Popov ; Berkó György (Lectorul) ; Ambrus Sándor (Comisarul politic) ; Samoskőzi László (Zagarețki) ; Molnár Gizella (Comsomolista) ; Dalnoki András (Președintele Cekei) ; Biró Levente (Instructorul militar) ; Földes László (Secretarul delegației militare) ; Darvas Dezsö (Simușkin) ; Szirmai Gabriella, D. Szamosi Ilona (Kurilova) ; Papp Anna, Sárossy Éva (Femeia arestată) ; Völgyessi János (Ibrahimov) ; Botka László (Ciurkin) ; László Károly (Șuiski) ; Polgár Anna și Finna Rózsa (Parașa).

De numele lui Bill Beloțerkovski se leagă nu numai meritul de luptător activ, vigilent și mereu în primele rînduri ale bătăliei pentru construirea societății comuniste, ci și acela de a fi unul din primii dramaturgi sovietici care au cimentat bazele dramei eroice. Prin *Uraganul*, scris în 1925, Bill Beloțerkovski înscrie o pagină prețioasă în cartea de aur a dramaturgiei eroice sovietice. Bill Beloțerkovski a izbutit să surprindă în opera sa, pe de o parte, geneza viguroasă, eroică, bogată în fapte memorabile, a unei lumi noi, cu o nouă conștiință, aceea a umanismului socialist, şi, pe de altă parte, să înfăţişeze crepusculul de neînlăturat al societăţii burgheze.

Uraganul aduce în scenă clocotitoarea poezie a luptelor înverşunate purtate împotriva duşmanilor revoluţiei. Ea este o frescă de un înălţător dramatism, înfăţişînd cu profunzime rolul fecund, declanşator de uriaşe victorii, pe care l-a avut partidul bolşevic în conducerea Revoluţiei din Octombrie.

Aşa cum vor face mai tîrziu Treniev, Vişnevski, Pogodin, Vs. Ivanov, autorul *Uraganului* alege drept modalitate dramatică cronica vie a evenimentelor, înzestrată cu maximă eficienţă şi corespunzătoare noului conţinut reflectat. În acelaşi timp, piesa poate fi socotită foarte bine şi un reportaj scris pe nerăsuflate, reconstituind cu minuţiozitatea unui fin analist, dotat cu mult simţ psihologic, atmosfera dintr-un orăşel de provincie, în timpul războiului civil. Masele, avînd în frunte pe comunişti, sînt chemate să edifice o lume nouă, luînd în vîrful baionetelor pe cei care apără citadelele oligarhiei ţariste.

Astfel, *Uraganul* reprezintă o sinteză strălucită a „celor zece zile care au zguduit lumea". Bill Beloţerkovski a ştiut să vadă dincolo de scena vieţii pe care o surprindea, încărcînd cu o densă substanţă dramatică fapte menite să înfrunte timpurile. Piesa lui e o înflăcărată invitaţie la păstrarea şi ascuţirea vigilenţei revoluţionare, e o chemare adresată oamenilor muncii de a-şi deschide ochii asupra celor ce se petrec în jurul lor, e o recomandare la lupta contra pasivităţii, a automulţumirii, a comodităţii. În locul apei stătute, care caracterizează asemenea existenţe, autorul propune exemplul activităţii neostoite a Preşedintelui comitetului de partid, a Matrozului, a vajnicului militant Raevici. Îndemnul pe care-l adresează autorul tovarăşilor săi e acela de a trata cu dăruire şi în mod riguros orice acţiune întreprinsă pentru cauza clasei muncitoare.

Acest poem al genezei lumii socialiste a constituit, recent, obiectul muncii colectivului de la Teatrul Maghiar din Sf. Gheorghe. Regizorul spectacolului — Völgyessi Andras — a înţeles caracterul de manifest viu şi înflăcărat pe care-l are piesa, a reliefat virtuţile ei agitatorice, dar a lăsat în subsidiar preocuparea de a dărui viaţă şi poeziei care colorează atît de expresiv momentele de tensiune ale piesei şi caracterele personajelor. Absenţa acestei consonanţe între caracterul agitatoric şi poezia operei dramatice a făcut ca adevărul faptelor scenice să apară oarecum simplificat, diminuînd eficienţa şi bogăţia mesajului. E adevărat că regizorul a conferit semnificaţii juste personajelor — pe cele pozitive le-a prezentat cu vădită simpatie şi înţelegere a rostului pe care-l au în conflict, iar în realizarea celor negative, munca lui a fost axată pe efortul de a le reliefa satiric slăbiciunile —, dar tot atît de adevărat e şi faptul că Völgyessi a neglijat să sublinieze suficient tensiunea revoluţionară a piesei, temperatura înaltă a faptelor la care se călesc eroii comunişti. Multe din resursele umane ale personajelor au rămas neexplorate, au aşteptat inutil viaţa pe care regizorul ar fi trebuit să le-o dăruiască. Regizorul Völgyessi a pus un accent prea puternic pe atributele de faţadă ale eroilor, a năzuit — şi a şi reuşit parţial — să redea plastic înfăţişarea fizică, exterioară, a eroilor, dar a neglijat aproape cu totul să lumineze drumul care ne-ar fi condus spre universul lăuntric al oamenilor de pe scenă. Personajele pozitive au pierdut astfel din vitalitatea pe care normal trebuiau s-o înfăţişeze spectatorilor. Doar Papp Anna, în rolul femeii deţinute, a înţeles să îmbine grija pentru aspectul exterior al personajului interpretat, cu o mobilitate psihică menită să-i dea amploarea cuvenită. De asemenea, Dalnoki András, în rolul Preşedintelui biroului Ceka, a depus eforturi încununate de succes în realizarea unei figuri mai complexe, care izbuteşte să se impună atenţiei spectatorilor, tocmai datorită incursiunii în lumea adîncă, sufletească, a personajului. Trebuie să mai amintim că Völgyessi András n-a izbutit să sudeze tablourile piesei într-o desfăşurare îndreptată spre victoria din final, în aşa fel încît imaginile din scenă, în succesiunea lor, să pară componentele unei adevărate fresce sociale.

Eroi cărora autorul le-a dăruit o mare valoare umană, ca Preşedintele comitetului de partid şi Raevici, în interpretarea lui Fekete Gyula şi — respectiv — a lui Kováts Dezsö, au apărut, pe alocuri, lipsiţi de importanţă, purtători ai unor idei pe care n-au izbutit să le asimileze atît de bine, încît să le transmită ca pe propriile lor convingeri. Uneori, în momentele cînd vigoarea fizică, afirmarea capacităţii organizatorice trec pe primplan, Fekete Gyula reuşeşte să realizeze o figură convingătoare, sugerînd o oarecare forţă, dar aceste clipe de autenticitate apar destul de rar pe parcursul reprezentaţiei. Kováts Dezsö a creionat un personaj lipsit de personalitatea puternică pe care Raevici trebuia s-o degajeze în scenă ; actorul n-a avut o atitudine creatoare faţă de rolul său, mulţumindu-se să-l lumineze numai dintr-un singur unghi de vedere, acela al ataşamentului de care dă dovadă acest intelectual faţă de cauza revoluției. Numeroase alte trăsături care îl definesc, și care ar fi putut îmbogăți hotărîtor personalitatea eroului, au fost eludate de către actor, determinînd în mare parte ca interpretarea sa să se mențină între granițele unei strădanii cu reușită modestă.

Credem că *Uraganul,* așa cum l-am văzut interpretat de colectivul Teatrului din Sf. Gheorghe, e doar un moment spre realizarea unui spectacol meritoriu. Deocamdată, pe scena Teatrului din Sf. Gheorghe, *Uraganul* pare un tablou pe care un pictor grăbit n-a insistat să-l finiseze, unde numeroase personaje sînt abia schițate, iar culorile în care sînt înfățișate n-au fost alese întotdeauna cu suficientă atenție.

Eugen Nicoară

teatre în deplasare

INIȚIATIVĂ INTERESANTĂ, DAR NU DEPLIN REALIZATĂ

Cu prilejul instruirii formațiilor artistice de pe lîngă cluburile uzinelor sau de pe lîngă căminele culturale, actorii profesioniști au fost impresionați de eficiența și puterea de atracție a brigăzilor artistice de agitație. Reîntorși în teatrele lor, acești actori au inițiat organizarea unor brigăzi artistice similare, care, în urma „ieșirilor pe teren“, și-au cîștigat, în scurt timp, o mare popularitate.

De curînd, din inițiativa organizației U.T.M. și cu sprijinul direcției, a luat ființă și pe lîngă Teatrul Național „I. L. Caragiale“ o brigadă artistică de tineret. Ea întrunește mai mulți actori înzestrați ai primei noastre scene, care au îmbrățișat cu multă căldură ideea alcătuirii acestei brigăzi (și sîntem îndreptățiți să credem că nu o vor abandona prea curînd). Îmbucurător ni se pare faptul că programul pe care-l prezintă cu prilejul deplasărilor este ferm orientat către actualitate, cuprinzînd, pe lîngă altele, trei piese într-un act, contemporane, care dezbat cîteva probleme legate de muncă și de creșterea conștiinței cetățenești socialiste.

Ne-a surprins însă, în chip neplăcut, spectacolul prezentat de această brigadă, la începutul lunii noiembrie, pe scena Căminului cultural din comuna Bragadiru. Spectacolul de care vorbim a fost în parte nesatisfăcător, purtînd pecetea unei munci făcute în pripă, a unui lucru nu destul de atent elaborat și înfăptuit. Succesiunea diferitelor puncte din program a fost în cîteva locuri forțată și în general lipsită de un fir conducător. (De la o scenetă contemporană — *Termenul de probă* de Evgheni Minn și Arcadi Mincikovski — s-a trecut subit, fără nici un fel de logică, la cînticelul comic al lui Alecsandri, *Mama Anghelușa, doftoroaia,* amestecîndu-se epoci și problematici cu totul diferite.) Înțelegerea versurilor din prima parte a programului a fost în general îngreuiată de intervenția prea sonoră a unei benzi de magnetofon, prin care, în intenția regizorului spectacolului, I. Cojar, se urmărea crearea unui fundal muzical.

Prima dintre cele trei scenete prezentate (*Termenul de probă,* o satiră la adresa acelora care se tem să promoveze tineretul în munci de răspundere) nu a fost valorificată scenic, din pricină că interpreții acestei piese nu stăpîneau deplin rolurile, poticnindu-se, în repetate rînduri, în rostirea replicilor. Cealaltă parte a programului, compusă din piesele *Cinstitul și alții* și *Cum semeni așa culegi* (deși mai bine realizate scenic), nu a putut constitui o reabilitare.

Ținînd seamă de obiectivele pe care și le propune brigada, precum și de programul ei bine încadrat în actualitate, se impune ca și sub aspectul realizărilor scenice să existe mai multă exigență. (Nu trebuie uitat că este vorba de un colectiv de actori profesioniști, tineri și — repetăm — înzestrați, de la care publicul — și artiștii amatori — așteaptă, în chip îndreptățit, mult mai mult.)

Pe lîngă o mai atentă punere în scenă a pieselor înscrise în program, sugerăm conducerii brigăzii artistice a Naționalului bucureștean, să folosească un prezentator, să introducă cît mai multe monoloage și scenete legate de problemele specifice ale întreprinderilor sau localităților unde se deplasează și — așa cum procedează cele mai multe dintre brigăzile artistice de agitație — să ceară sprijinul unei formații muzicale.

I. R.

PORTRETUL UNEI INSTRUCTOARE ARTISTICE

În toamna acestui an, mii de echipe de la sate şi oraşe au început să se pregătească pentru cel de al II-lea Festival bienal de teatru „I. L. Caragiale". Fiecare comună are cel puţin o echipă de artişti amatori în concurs. Peste tot — pregătiri, pregătiri... Dar cine-i pregăteşte ?

Cred că în nici o formaţie de teatru profesionistă, regizorul nu este mai legat de actorii săi ca în formaţia de amatori. Aici regizorul, sufletul echipei, căruia i se spune „instructor", se contopeşte cu echipa. Cînd un instructor e solicitat să vorbească despre activitatea sa, asculţi, mai întotdeauna, mărturisiri despre activitatea echipei de teatru pe care o instruieşte el. Constaţi că instructorul e una cu echipa. Dimineaţa, lucrează împreună în aceeaşi întreprindere sau în acelaşi sat, iar după-amiaza, tot împreună, renunţă voluntar la cîteva ore din timpul lor liber în favoarea muncii de culturalizare şi agitaţie. Această dăruire în interes obştesc i-a ridicat pe artiştii amatori la denumirea de activişti culturali ; iar teatrul de amatori a devenit atît de drag maselor, tocmai datorită misiunii şi eficacităţii sale.

Pe un astfel de instructor care se contopeşte cu echipa, l-am cunoscut de curînd în comuna Orlat, lîngă Sibiu. De fapt, îl văzusem acum doi ani (pusese în scenă comedia într-un act *Bărbatul fără opinci* de Mihail Leonard, pentru care a şi luat premiu pe ţară), dar voiam să-l şi cunosc. Instructorul e o femeie — învăţătoarea Bucura Văleanu — care, din 1952, îi învaţă pe săteni să scrie, să citească şi să joace teatru. Pentru învăţătoarea Bucura Văleanu, scena căminului cultural a devenit a doua catedră. De la această nouă catedră, ea transmite mesajul pieselor de teatru contemporane şi clasice. Teatrul într-un act, cu deosebire, deşi gen scurt, are traiectorie lungă. Piesele scurte contemporane au aprins lumini în minţile spectatorilor, au arătat drumuri. Piese de mare succes sînt cele care au fost discutate de spectatori, piese ale căror personaje au avut înrîurire directă în etica socialistă a oamenilor care le-au aplaudat. Cităm cîteva dintre acestea jucate la Orlat : *Nemaipomenita furtună* de Mihail Davidoglu, *Toamna se culeg roadele* şi *Bărbatul fără opinci* de Mihail Leonard, *Tîrgul inimilor* şi *Răfuiala* de Tiberiu Vornic, *Un pas necugetat* de Ludovic Bruckstein. Acum, noi piese publicate stau în faţa instructoarei. Înnoirea repertoriului e necesară nu numai pentru atragerea spectatorilor, ci, mai ales, pentru continua educare a lor. În teatrul de amatori, dezbaterea problemelor cotidiene e mai pregnantă. Teatrul de amatori e mai operativ ; el e ca o gazetă de uzină sau de şantier. De aceea, cînd oamenii vor să înfiinţeze o întovărăşire sau o gospodărie colectivă, pentru a risipi orice eventuale şovăiri, echipa de teatru a amatorilor joacă în faţa acestora drama sau comedia într-un act, plină de tîlc pentru cei din satul cu pricina.

Echipa de teatru din Orlat numără 12-14 interpreţi, majoritatea ţărani întovărăşiţi. (Aici trebuie deschisă o paranteză. Numărul interpreţilor nu poate fi precizat niciodată ; echipa de amatori se reînnoieşte, uneori, de la un spectacol la altul.)

Cu toate că în teatrul de amatori, deseori instructorul este şi interpret, învăţătoarea din Orlat se numără printre cei care evită să apară pe scenă. Toată pasiunea şi cunoştinţele sale sînt dăruite, ca la şcoală, acestor „elevi" ai săi ; iar aplauzele dăruite lor, sînt şi bucuriile instructoarei. Dar să nu credem că aplauzele se găsesc pe toate drumurile. Spectatorii din Orlat sînt destul de zgîrciţi în această privinţă. Instructoarea i-a învăţat aşa. Cine a văzut spectacole bune, nu se mai entuziasmează la orice spectacol de amatori, ceea ce a şi făcut-o pe instructoare să spună : „Ne concurează Teatrul de Stat din Sibiu". Cîtă „invidie" ! Fireşte că avem de-a face cu un simţ al emulaţiei, care dovedeşte exigenţa artiştilor şi spectatorilor din Orlat. De aceea, gîndindu-ne la cel de al II-lea Festival bienal de teatru „I. L. Caragiale", la care vor participa şi artişti amatori din Orlat, aşteptăm să întîlnim această exigenţă mărturisită *în spectacol.*

Gh. Ţenţulescu

UN SPECTACOL EDUCATIV

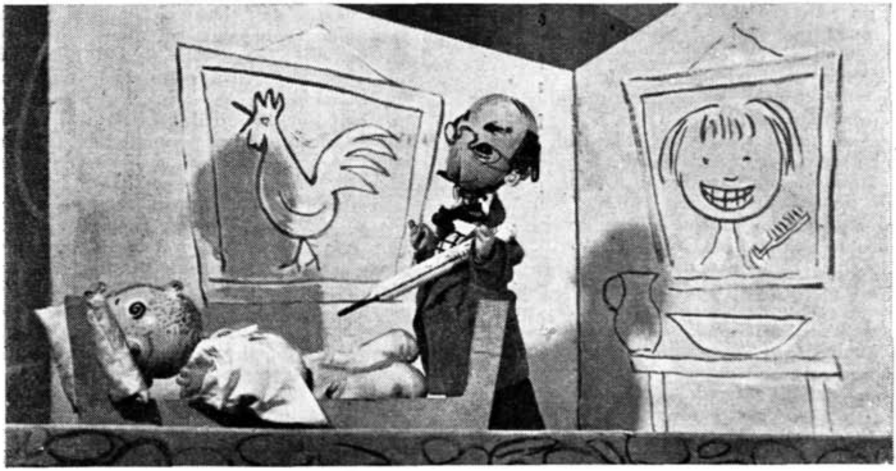
Teatrul „Țăndărică“ : *Ala bala portocala*

Premiera : 28 mai 1959. Regia : Margareta Niculescu. Decoruri Mioara Buescu și Ștefan Hablinski. Păpușari : Ioana Constantinescu și Mioara Buescu. Muzica : Paul Urmuzescu. Distribuția : **Baia măgărușului** — Brîndușa Zaița (Ermenegildo) ; Fifi Cojocariu (Sarita) ; Mihai Prujnski (Juancito). **Fips și Ursul** — Florentina Mateușanu — voce Justin Grad (Ursul) ; Brîndușa Zaița (Fips) ; Fifi Cojocariu (Vecina) ; Gheorghe Fundătură (Polițaiul I) ; Dumitru Stoica (Polițaiul II) ; Mihai Prujinschi (Primarul, Paznicul). **Pățaniile lui Hoinărici** — Violeta Vicol (Hoinărici) ; Costel Popovici — voce Carmen Stamatiade — (Hărnicel) ; Despina Petrini (Gîsca) ; Gheorghe Fundătură (Vaca) ; Costel Popovici (Doctorul) ; Valeriu Simion (Vocea de la difuzor). **Băiețelul Biribambum** — Gheorgne Fundătură (Pensionarul) ; Dumitru Stoica (Bătrînul cu barbă) ; Fifi Cojocariu (Femeia) ; Mihai Prujinschi — voce. Violeta Vicol (Biribambum) ; Justin Grad (Doctorul) ; Mihai Prujinschi (Infirmierul și Motociclistul) ; Brîndușa Zaița — voce Valeriu Simion (Înțeleptul Înțelepților) ; Florentina Mateușanu — voce Costel Popovici (Chibzuitul Chibzuiților) ; Mihaela Stănescu — voce Justin Grad (Deșteptul Deștepților) ; Justin Grad (Regizorul) ; Florentin Mateușanu (Operatorul).

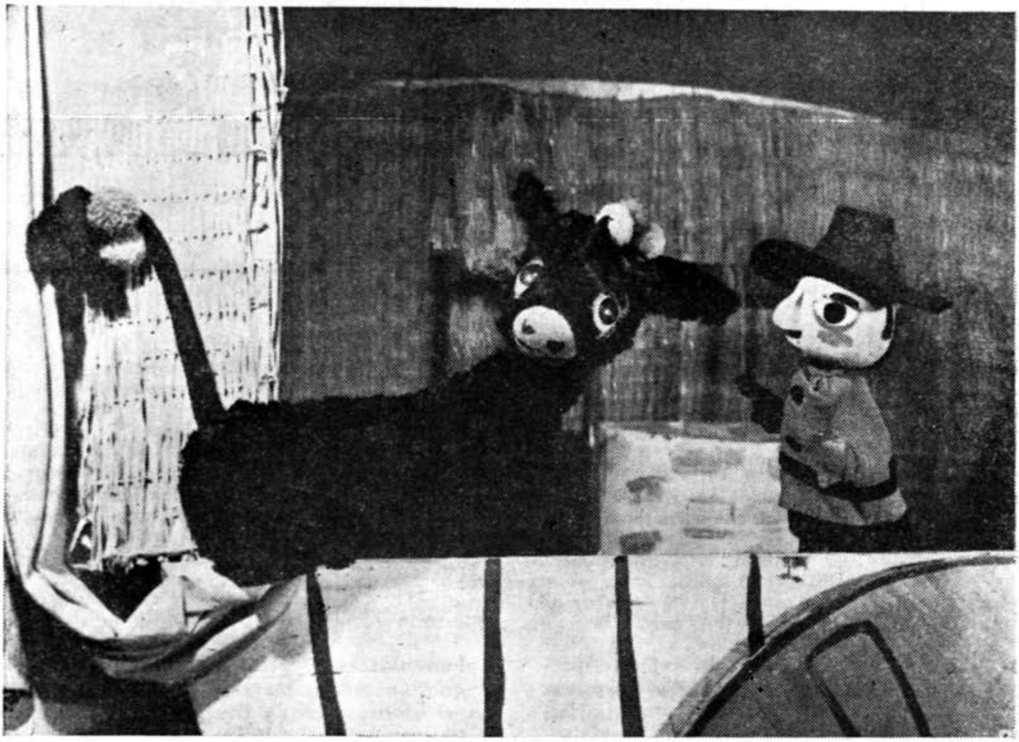
Adresîndu-se copiilor de vîrstă preșcolară, spectacolul cu *Ala bala portocala* grupează patru scenete scurte, de autori diferiți : *Baia măgărușului* de Liliana Bernasconi, *Filip și ursul* de Inge Borde, *Hoinărici* de I. Behr și *Biribambinia* de Octav Pancu-Iași...

Un ceh, o uruguaiană, un german și un romîn și-au dat mîna în acest spectacol pentru a pleda pro și contra anumitor obiceiuri ori trăsături de caracter ale copiilor. Astfel, măgărușul care nu vrea să se spele, este luat în rîs ; curajul băiatului care prinde ursul fugit de la grădina zoologică, este lăudat ; Hoinărici, cel ce nu vrea să învețe, trece prin grele încercări ; iar băiatul ce cade și nu plînge, este dat ca exemplu bun.

Din păcate, cele patru scenete alese nu sînt toate la fel de reușite. Spre exemplu, în *Baia măgărușului* acțiunea nu pledează prin vreun fapt concret pentru necesitatea curățeniei, așa că, în fond, această concluzie abia se întrezărește din țesătura subiectului (doar în final, măgărușul este „pedepsit“ cu spălatul, pentru zburdălni-



Scenă din „Pățaniile lui Hoinărici“ de Joseph Pehr, din spectacolul „Ala bala portocala“.



Scenă din „Bala măgăruşului" de Lucia Bernasconi din spectacolul „Ala bala portocala".

ciile sale). De asemenea, bunele intenţii moralizatoare din *Biribambinia* se pierd în acţiuni de prea puţin interes pentru copii (de pildă, filmarea băiatului, ori consiliul înţelepţilor). Un exemplu de înţelegere a gustului micuţilor spectatori pentru lucrurile ce intră în universul preocupărilor lor este momentul din sceneta cu Hoinărici, prin care se arată, practic, cum se realizează o păpuşă. Spectatorii au fost încîntaţi şi în ochii multora s-a aprins scînteia dorinţei de a-şi face şi ei o păpuşă cu care să-şi împartă micile bucurii şi greutăţi.

Cele patru scenete ar fi apărut, pe de altă parte, oarecum artificial întrunite, dacă păpuşarul care intervine în acţiune, discută şi trăieşte alături de păpuşile sale, nu s-ar manifesta ca un folositor factor unificator. Actorul-om (Justin Grad) trage concluziile moralizatoare în mediul actorilor-păpuşi, cu autoritatea unui părinte ce-şi sfătuieşte şi-şi îndrumează copiii-spectatori, determinîndu-i să gîndească şi discutînd cu ei. Astfel, morala finală apare ca o concluzie firească trasă de copii înşişi, de unde eficacitatea ei reală.

Claritatea învăţămintelor cu care spectatorii pleacă de la reprezentaţie este un merit al regiei (Margareta Niculescu). Dar în acest domeniu se cer făcute unele obiecţii. Astfel, mişcarea sugestivă, gestul caracterizator al unor păpuşi (Măgăruşul, Cei doi poliţişti, Hoinărici) nu sînt o notă dominantă în spectacol. Agitaţia părinţilor cu copii plîngăreţi, ori haoticul mişcării celor trei înţelepţi *(Biribambinia)* sînt, în acest sens, exemple negative. O altă slăbiciune ni se pare a fi faptul că o seamă de replici nu sînt destul de clare pentru spectator, din cauza rostirii lor defectuoase de către actori. Cu greu poţi afla, bunăoară, ce spune, în văicărelile ei, vecina din sceneta *Filip şi ursul,* ori cei patru copii plîngăreţi din *Biribambinia.* De asemenea, replicile actorului-păpuşar, în dialogul său cu copiii din sală, sînt adesea acoperite de muzica mult prea zgomotoasă şi prea puternic emisă pe bandă de magnetofon.

Spectacolul se desfăşoară într-un cadru viu şi atrăgător. Decorul şi unele păpuşi care îmbină caracteristicul cu o notă de umor (poliţiştii, Hoinărici) sînt exemple ale unei bune reuşite plastice. De aceea, este păcat că există şi păpuşi urîte şi fără expresie, de natură să creeze confuzii. (Vecina are capul verde şi descinde parcă dintr-un ... coşmar, iar majoritatea păpuşilor din *Biribambinia* se caracterizează prin... lipsă de caracterizare.)

Cu toate acestea, este un spectacol util, ce-şi atinge obiectivul său de frunte : cel educativ.

Rola Beilis

însemnări

O dezbatere care deschide perspective

În cadrul Asociației oamenilor de artă (A.T.M.) a avut loc la sfîrșitul lunii noiembrie o primă adunare — dintr-un șir, prevăzut, de dezbateri creatoare — consacrată unor probleme însemnate, legate de arta spectacolului. Punct de pornire a fost referatul criticului A. Băleanu : *Despre mijloacele agitatorice ale teatrului revoluționar* [1], referat care și-a propus să pună în discuție cîteva aspecte ale problemei și să sugereze unele orientări pe linia sporirii caracterului agitatoric-popular al teatrului din țara noastră.

Acest început merită a fi relevat, nu numai datorită importanței chestiunilor discutate și nivelului teoretic al dezbaterilor, ci și, mai cu seamă, datorită interesului față de această problemă, manifestat laolaltă de regizori, critici și actori, datorită înaltei temperaturi creatoare la care s-au desfășurat dezbaterile. În climatul teoretic insuficient de susținut din ultima vreme, consemnat chiar cu o anumită îngrijorare și la Consfătuirea oamenilor de teatru, discuțiile pe marginea referatului lui A. Băleanu dovedesc un interes deosebit din partea unor factori esențiali în dezvoltarea vieții noastre teatrale, interes, de altfel, pe deplin justificat față de o problemă majoră a artei spectacolului : caracterul ei agitatoric.

Scoțînd la lumină mai multe laturi ale acestei probleme, discuția a stabilit cîteva linii directoare de viitor, de maximă importanță în practica de zi cu zi a teatrelor. Astfel, cu multă judiciozitate, regizorul Al. Finți a subliniat — pe lîngă problema importantă a scenelor de masă în stabilirea expresiei agitatorice a spectacolului — și necesitatea încetățenirii unui spirit revoluționar în mișcarea teatrală. Un climat etic și profesional pe baze principiale — care să împiedice superficialitatea, mediocritatea creațiilor, inegalitatea în munca regizorilor —, un spirit comunist care să *sudeze colectivul,* împingîndu-l să se afirme cu pregnanță în avîntul general al teatrului, au constituit un prim deziderat, la care au aderat numeroși vorbitori. De la caracterul revoluționar al metodelor de muncă în teatru, a pornit și criticul S. Alterescu, propunînd ca primă și grabnică măsură, ridicarea nivelului teoretic în teatre, creșterea îndrăznelii creatoare, adecvarea viziunii regizorale la redarea efectivă a mesajului piesei, acordarea acestei viziuni pe sensurile actualității, indiferent dacă această piesă e *Tragedia optimistă* sau clasicul *Hamlet.* La acest punct de vedere s-a alăturat și intervenția artistei Dina Cocea, insistînd mai cu seamă asupra imperioasei necesități de a se lupta împotriva mediocrității în artă.

Participanții s-au oprit cu precădere asupra cauzelor care mai frînează încă deplina și creatoarea dezvoltare a producțiilor noastre scenice, aducîndu-se în discuție diferite soluții și puncte de vedere. Pentru depășirea unei etape, caracterizată de Radu Beligan (odată cu referatul) drept „a producției cu bucata", s-a subliniat nevoia apariției regizorului animator. Ideea aceasta, exprimată de criticul Vicu Mîndra și cu alte prilejuri, și reluată aici pe un plan mai larg, a fost, desigur, îmbrățișată unanim, subliniindu-se importanța regizorului ca factor activ în viața colectivului artistic. Depărtîndu-se oarecum de această părere, regizorul George Rafael a insistat asupra actorului-personaj, de care, chipurile, ar depinde exclusiv însuflețirea scenică a ideii textului. Supralicitînd sarcina unui asemenea actor-personaj, intervenția regizorului de la Teatrul Armatei a păcătuit printr-o orientare unilaterală.

Discuția a arătat că, paralel cu valorificarea maximă a aportului regiei la adîncirea expresiei revoluționare în teatrul nostru, trebuie analizat și repertoriul, contribuția lui la stabilirea perspectivei scenice fiind de mare importanță. Repertoriul, adică textul dramatic, stă la baza expresiei scenice, dirijează maniera interpretativă și, ca atare, de un repertoriu revoluționar *original* este legată indisolubil istoria spectacolului nostru contemporan, creația actorilor contemporani. Horia Deleanu a adus cîteva propuneri utile în această chestiune, sugerînd îmbogățirea re-

---

1) Publicat în „Gazeta literară", numerele 50 (300) și 51 (301) din 10.XII.1959 și din 17.XII.1959.

pertoriului revoluționar de pe scenele noastre, prin apeluri la opere reprezentative ale unor dramaturgi consacrați: Maiakovski, Pogodin, Brecht, Fr. Wolff, J. R. Bloch sau Sean O'Casey; și alți vorbitori s-au alăturat unor asemenea propuneri, stabilindu-se limpede că spectacolele valoroase, demne de gradul actual de dezvoltare al teatrului nostru realist-socialist, sînt legate în primă instanță de piesa revoluționară.

Problema inovației în spectacol a ocupat un loc important în ordinea de zi. Tezele referatului au subliniat cu claritate pericolul falsului „revoluționarism", primejdia inovației sterile, a avangardismului gratuit și a reluării (cu titlu de inovație) a experiențelor eșuate cu ani în urmă și care nu pot aduce nimic nou în conținutul artei noastre. Discuțiile au relevat că expresia inedită, originalitatea, inovația în spectacol trebuie să se orienteze în direcția relevării omului, a actorului pe scenă. Căutările, stilizarea pe linia scenografiei sau a mișcării plastice, nu au valoare decît în măsura în care luminează chipul uman al interpretului, transmițătorul direct al textului și al mesajului dramatic. Așadar, spectacolul agitatoric, spectacolul bogat în ideile majore ale actualității, se exprimă prin complexa și interesanta dezvăluire a trăsăturilor profunde ale conștiinței socialiste.

Asupra variantelor spectacolului agitatoric, s-au oprit pe rînd Radu Beligan și V. Bîrlădeanu, ambii întîlnindu-se pe un punct de vedere comun: nevoia unor spectacole revoluționare, concise, legate de problemele arzătoare ale actualității, cu un caracter agitatoric imediat. Ca exemple stimulatoare în discuție, s-a adus pilda spectacolelor Teatrului-studio „Sovromennik" din Moscova, a spectacolelor-manifest de pe scena teatrului chinez și a experiențelor similare în cadrul unor serbări de masă în R.D.Germană. Necesitatea unor atari spectacole se face din ce în ce mai simțită la noi, oamenii de teatru prezenți la această dezbatere solicitînd dramaturgilor elaborarea unor texte corespunzătoare, care să slujească acestei cauze.

Însemnătatea acestei prime dezbateri creatoare în jurul artelor scenice este limpede. Actrița Eugenia Popovici a caracterizat-o drept o întîlnire hotărîtoare în dezvoltarea spre viitor a scenei noastre. Importante sînt, de aceea, statornicia în îndeplinirea hotărîrilor luate, fructificarea în creații scenice a concluziilor teoretice stabilite. Regizorii Ion Șahighian și Horea Popescu au insistat astfel, pe bună dreptate, asupra nevoii unor discuții ample, pe colective specifice de creație, care să urmeze acestei prime dezbateri, în cadrul Asociației oamenilor de artă. Cenaclurile de regizori, scenografi, actori își pretind cu insistență începerea unei activități laborioase. Devine din ce în ce mai clar rolul important ce revine în viața teatrală Asociației oamenilor de artă. Așteptăm continuarea acestui început plin de rodnice perspective.

M. I.

* * *

„GHICITORI PE PORTATIV"

Specializarea multilaterală a interpretului (teatrală, muzicală și coregrafică) este desigur o condiție greu de îndeplinit, necesară dar nu suficientă pentru a garanta calitatea spectacolului de estradă. Unitatea de concepție, eliberată de toate șabloanele împămîntenite pe scena estradei, unitate bazată în primul rînd pe existența unui fir ideologic conducător, oferit de libretul de calitate, constituie criteriul hotărîtor și cel mai dificil de satisfăcut în realizarea spectacolelor de acest gen. Principalele carențe ale spectacolelor de estradă se vădesc tocmai la capitolul unității lor de ansamblu, în concepția lor ideologic și artistic deficitară, marea majoritate a acestora nefiind decît un amestec întîmplător de „numere" nesudate.

Considerat „pe bucăți", numai sub aspectul numerelor ce le înglobează, apreciate separat ca interpretare și concepție, concertul-spectacol *Ghicitori pe portativ* al Teatrului de Stat din Ploești se situează la un nivel satisfăcător: melodii frumoase și bine executate (orchestra condusă de Nelu Danielescu), cîțiva cîntăreți cu reale posibilități: Grațiela Chițu, Elisabeta Ivan și Dorin Ionescu, 2—3 cuplete reușite, interpretate cu umor de A. Marcovici și Tanți Grigoriu, prezentare plastică agreabilă. Privit însă în ansamblu, spectacolul nu depășește treapta lucrului „încropit", prea puțin gîndit.

„Teoretic", autorii (A. Marcovici și Sandu Anastasescu) par a înțelege exigențele spectatorilor de azi, atunci cînd declară în programul spectacolului: „Publicul aşteaptă cu nerăbdare să vadă lucruri noi, probleme de actualitate... să vadă cum pe scenă se critică unele lucruri care nu-l satisfac... să audă melodii noi cu un conţinut legat de viaţa nouă pe care o făureşte... să se încredinţeze că artiştii sînt atenţi la viaţa din jurul lor, că o înţeleg şi participă la ea". În scenă însă, concertul-spectacol *Ghicitori pe portativ* a demonstrat că autorii au alunecat pe panta minimei rezistenţe, realizînd un spectacol care se uită uşor. Se uită uşor, deoarece nu are nici o idee conducătoare, se prezintă sub forma unui amestec oarecare de melodii, cuplete şi dansuri legate formal de pretextul slab realizat al unui concurs-ghicitoare. („Concepţia" aceasta, ce denotă o desuetă înţelegere a specificului revuistic, aparţine în primul rînd lui A. Marcovici, autor şi regizor al spectacolului.)

Problemele de actualitate şi de specific local sînt firav atinse şi tratate în spectacol la modul general. Ca să se vorbească despre creşterea nivelului de trai al oamenilor muncii, se recurge la formula arhicunoscută a speakerului de la un post de radio american, formulă ce nu are nici măcar scuza că e tratată cu umor. Sceneta *Racheta,* cupletele *Pe placul tuturor, Plimbare prin Ploeşti* şi *Străduţa mea,* fie că sînt satirice, fie că se prezintă sub forma unor efuziuni pseudolirice, capătă aspectul lucrului de multe ori şi la fel spus. Aceleaşi poveşti despre înghesuiala din autobuze, despre merele din vitrină şi cele din pungă, despre centrale telefonice care nu răspund la apel — numere satirice stereotipe, de felul „mai sînt unele cazuri", şi fals concluzive, de maniera „nu e bine" sau „nu e frumos". În cazul cupletelor „lirice", se spun generalităţi ce nu reuşesc să ne dea o cît de slabă imagine asupra Ploeştiului de azi. Îndeobşte, se remarcă teama de a da lucrurilor un nume, evenimentele comentate putînd foarte uşor să se petreacă şi aiurea. Şi lucrul acesta este cu atît mai surprinzător, cu cît viaţa tumultuoasă a regiunii Ploeşti poate constitui un nesecat izvor de inspiraţie pentru cei care dovedesc că „sînt atenţi la viaţa din jurul lor, că o înţeleg şi participă la ea". Pe această linie, remarcăm în spectacolul ploeştean cîteva anacronisme cel puţin bizare. Ce caută în zilele noastre costumele şi lornioanele celor trei profesoare de tip 1920? Sau numărul de „dans marinăresc", cu totul deplasat chiar şi în contextul amalgamat al spectacolului ploeştean? Unui teatru de estradă regional i se cere ceva mai multă personalitate. Or, aceasta nu poate fi dobîndită decît în urma unui contact cît mai strîns cu realitatea regiunii, prin apropierea de obiectivele concrete ale efortului unit al oamenilor muncii, răspunzînd cu promptitudinea brigăzii lor artistice de agitaţie, atît problemelor imediate cît şi celor de perspectivă, de mai largă amploare. În acest fel, fiecare spectacol ar deveni o lecţie frumoasă şi plăcută, un prilej de reflecţie şi nu de amuzament gratuit.

B. T. Rîpeanu

ÎN SPRIJINUL ARTIŞTILOR AMATORI

Ţinînd seamă de avîntul larg pe care l-au luat în ţara noastră formaţiile păpuşăreşti amatoare, Casa Centrală a Creaţiei Populare şi Editura de Stat pentru Imprimate şi Publicaţii au tipărit două volume cu piese pentru teatru destinate acestora.

Editorii şi-au manifestat intenţia de a păstra creator în lucrările tipărite, tradiţiile progresiste ale teatrului romînesc de păpuşi, în scenete în care critica se împleteşte cu stimularea acţiunilor pozitive.

Unul din cele două volume este închinat dramaturgiei originale. Mircea Sîntimbreanu semnează pieseta *Lenevita,* o satiră la adresa celor al căror nărav e sugerat de titlu. Concepută pentru spectatorii maturi, sceneta cuprinde momente şi poante umoristice interesante, deşi realizarea ei artistică e inegală şi neunitară.

Vitrina cu caricaturi de Mircea Crişan şi Alexandru Andy e de fapt un mic spectacol de estradă, mai bine zis, un program de brigadă artistică de agitaţie. Critica atinge pe chiulangii, slugarnici, hoţi, indolenţi, beţivi. Cei doi autori, cu o bogată experienţă revuistică, au ştiut să fructifice unele elemente tehnice proprii păpuşilor, pentru a reliefa sensurile satirice, deşi nivelul artistic al textului e şi aici inegal, mai cu seamă în momentele în care se constată faptele pozitive.

Vulpoiul croitor de Mioara Cremene demonstrează copiilor că leneşii şi profitorii sînt pedepsiţi, în timp ce cei harnici îşi primesc răsplata binemeritată.

Volumul de traduceri cuprinde piesete de Novoseleţkaia, Polivanova şi Nosov, din păcate traduse destul de slab şi nescenic. Toate aceste lucrări sînt însoţite de explicaţii regizorale (semnate de Mihai Crişan, Ioana Constantinescu, Miron Niculescu) şi de ilustraţii şi schiţe tehnice și de decor (de Ioana Constantinescu, Miron Niculescu, Mioara Buescu, Marga Ene și Ella Conovici), menite să-i ajute substanțial pe artiștii amatori în munca pentru realizarea spectacolelor.

CURAJ ȘI VOIE BUNĂ

În urma deselor contacte și schimburi de experiență cu artiștii de circ străini, programele Circului nostru de Stat au avut de cîștigat.

Asistînd la spectacolul *Curaj și voie bună,* am aplaudat ritmul alert al reprezentației, maniera în care se fac schimbările de decor (fără obișnuitele și plicticoasele pauze), unele căutări inovatoare, grija pentru costum, pentru recuzita fiecărui număr. Chiar și aparițiile clovnilor sînt mult îmbunătățite, lipsite de „goangele“ stupide cu care ne obișnuiseră, Denis vădind a fi un autentic talent, dotat în egală măsură cu umor și virtuți acrobatice. În plin progres se află și Boni și Toncini, deserviți însă, din păcate, de calitatea submediocră a textelor pe care le debitează.

Programul este centrat pe prezența în arenă a unor artiști de circ fruntași. Am revăzut cu plăcere talentatul cuplu muzical „Duo Sixtus“, plin de vervă și fantezie, utilizînd cu umor o varietate considerabilă de instrumente. Ar fi trebuit însă ca acestui număr să i se găsească un mic „scenariu“, care ar fi justificat mai cu umor acțiunile muzicale, eliminîndu-se însă acel balet gratuit al unui schelet fosforescent sau scena dezbrăcării în fața unei oglinzi paravan. Josefini a prezentat o suită de scamatorii amuzante, realizate cu o serie de aparate noi ce produc efecte spectaculoase. Numărul de zburători al colectivului Ganea, deși bine executat, a fost, din păcate, mult prea des văzut de spectatori în arena circului. Grija pentru forma de prezentare a numerelor a fost vădită și la talentata contorsionistă Leni Popa și la Mirco (atît în dresurile de cățel, cît și în prezentarea unor jonglerii specifice circului chinez). Mediocre însă și slab realizate au fost punctele din program ale duo-ului Cassian (lipsit de siguranță), ale dansatorilor Prahoveanu (lipsiți de grație și cu o ostentație uneori de-a dreptul vulgară), după cum jongleria executată de duo Bădulescu a avut nepermis de multe raté-uri.

Regizorul Mircea Gheorghiu a știut să creeze un cadru plăcut, colorat, discret, celor mai multe momente din arenă, în ciuda unei prezentări scrise cînd într-un fel de versuri ciudate, ce aduceau a hexametri antici, cînd în proză, pe un ton emfatic și ditirambic.

Totuși, programul poate fi considerat ca fiind realizat în ansamblu, marcînd ascensiunea reprezentațiilor noastre de circ.

Al. P.

BÓLNAVUL MÍEU MÁTUR

Din răsfăț, din rea deprindere sau din iluzia unei expresivități sporite, un actor cîndva — nu știu cine și cînd — s-a trezit a rosti pe scenă *bólnav.* Altul, din aceleași motive sau poate din altele, a vîrît un *i* în pronumele posesiv *meu,* convins fiind că, mieunat, cuvîntul dobîndește o cu totul altă rezonanță și noblețe. În sfîrșit, un al treilea actor a găsit că e semn de maturitate să pronunte *mátur* și nu, firesc, matur. (Ar mai fi și al patrulea, și al cincilea caz, pînă la vreo zececincisprezece, dar n-am loc pentru toate: *dupe* pentru după, *pă* pentru pe etc.) Dacă asemenea „inițiative“ ar fi rămas izolate, capricii de vedetă de odinioară, n-ar fi nimic de spus. Dar ele au epatat, au prins putere de circulație, au devenit „tradiție“: cîți actori nu pronunță, invariabil și cu mîndrie, *mieu* ?! (de unde, natural, și pluralele: *miei* și... *miele*).

Generalizat prin repetiție și contaminare, fenomenul a devenit supărător. Și în oarecare măsură, nociv. Se știe că, pe scenă (ca să nu zic și în viață), actorul e chemat să ofere, printre altele, modele de vorbire corectă. În gura actorului, cuvintele trebuie să-și capete valoarea printr-o intonație expresivă, care să nu le văduvească de o pronunție exactă, ortoepică. Orice abatere duce la stricarea limbii și, prin urmare, la știrbirea scopului educativ al spectacolului de teatru.

Așadar, nu *bólnav,* ci bolnav, nu *mieu,* ci meu, nu *mátur,* ci matur. Căci orice învăț are și dezvăț, spre binele obștesc. Iar acolo unde ar mai exista dubii ori nedumeriri, dicționarele Academiei R.P.R. stau la dispoziția tuturor, inclusiv la dispoziția actorilor noștri de teatru.

Fl. P.

STRĂDANII ȘI NECAZURI ÎN REGIA TEATRALĂ ITALIANĂ CONTEMPORANĂ

Cinematografia italiană de după război a creat, după cum se știe, opere interesante și reușite, care și-au cîștigat curînd prețuirea în întreaga lume. Neorealismul italian, cu unele filme, nu a creat numai o școală, ci a arătat și una din căile majore pentru înnoirea și regăsirea adevăratei cinematografii. Teatrul italian, din nefericire, n-a putut să facă acest lucru.

Nu trebuie să uităm că repertoriul și arta spectacolului în teatrul de proză italian aveau un suport și o matrice tipic burgheze. Nu trebuie să uităm că cei 20 de ani de dictatură fascistă au insistat asupra alegerii unui repertoriu evazionist, pe care unii autori italieni la modă n-au ezitat să-l favorizeze și să-l susțină, în timp ce alții, dezgustați, sau neîncrezători, au preferat să-l abandoneze. Astfel, în ceea ce privește repertoriul, diverse și însemnate — dar, foarte rare — au fost și sînt încercările de „deschidere“ spre un teatru de analiză a moravurilor, un teatru de actualitate, care să depășească mecanismul faptului crud, pentru a dezbate probleme importante, cu caracter polemic, prin care să se denunțe atît deformările sociale, cît și cele morale sau politice. Aceste încercări s-au produs cu multă greutate și, mai ales, foarte disparat în acești ani. Teatrului — spre deosebire de cinematografie — i-a lipsit o pleiadă de tineri și vîrstnici care să se avînte cu îndrăzneală pe calea studierii și promovării depline a conținutului, eliberîndu-se de balastul tehnicismului.

Regia teatrală italiană, în cei 20 de ani ai dictaturii fasciste, a fost apanajul unor regizori mai mult prin „învestitură“ decît prin capacitate. Realizările ținteau mai mult asupra ansamblului, a spectacolului în sine, decît asupra cercetării și descoperirii valorilor intrinsece ale textului. Anonime și răzlețe rămîneau, prin urmare, interpretările pe care actorul-vedetă termina prin a le impune, dincolo de regie și de valorificarea textului.

Perioada de după război a excelat în afirmarea unor noi personalități. Tineri ca Giannini, Costa, Visconti, Strehler (pentru a numi doar cîțiva) au demonstrat că dispun — deși cu tendințe diferite — de suficiente resurse pentru a monta spectacole care să aibă o rațiune proprie de a fi, în afara confecției meșteșugărești, în afara măiestriei instinctive a bătrînilor actori, buni la toate.

Dar cîți din aceștia (am numit cîțiva, dar am putea să adăugăm pînă la o duzină) au știut să înțeleagă și să explice rațiunile adînci care să sugereze o interpretare realistă a textului ? Cîți au cerut textului și actorilor ceva care să sugereze și să demonstreze ce substanță etică și socială e cuprinsă în opera reprezentată ? Cîți au cerut ceva deosebit, ceva mai angajat din partea interpreților, în afară de ceea ce putea să fie un tehnicism pe cît de onest, pe atît de amorf ?

După părerea noastră, doar două sînt personalitățile care au îndrăznit și au putut să facă aceasta : Visconti și Strehler. Ettore Giannini, un alt mare regizor, ce poate fi asemuit celorlalți doi, are un palmares artistic fragmentar și inegal, încît nu i se poate recenza obiectiv (deși are merite foarte mari) eficacitatea.

Visconti s-a prezentat imediat publicului cu două mari „lovituri“ : *Părinți teribili* de Jean Cocteau și *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais. Atît în primul, cît și în cel de al doilea text, Visconti a vizat, cu hotărîre, esența socială. Niciodată, credem, n-a fost făcută o vivisecție mai crudă a societății burgheze contemporane, ca în lucrarea lui Cocteau, care — răstălmăcită adeseori ca o operă de scandal — a cîștigat datorită lui Visconti, adevărata ei semnificație.

În lucrarea lui Beaumarchais, regia a îndrăznit să depășească textul, pentru a exprima mai viu, prin notații, cîntece, balete, figuri simbolice, înfățișarea soartei aristocrației franceze. Descopeream, în cursul spectacolului, destinul ireparabil al clasei dominante, determinat de așteptata și prevăzuta revoluție franceză.

În multe alte ocazii am putut să vedem aceste tendințe în toată îndrăzneala lor : *Drumul tutunului* de Caldwell, *Trei surori* și *Unchiul Vanea* de Cehov, *Moartea unui comis-voiajor* de Miller etc. Locuri, situații, ambianțe, caractere — toate sînt studiate și recreate în mod atît de adînc, încît ne împacă cu epoca și cu gusturile timpului în care au fost scrise operele. Jocul actoricesc e în întregime îndreptat către sprijinirea concepției generale a regiei, într-un cadru perfect armonios, de maximă eficacitate.

Cu altă măiestrie, dar nu cu mai puțină eficacitate, Strehler a izbutit cu *Azilul de noapte* de Gorki, *Uriașii muntelui* de Pirandello, *Opera de trei parale* de Brecht, *Milano-ul nostru* de Bertolazzi, trilogia *Vilegiaturiștii* de Goldoni, să ne restituie, palpitante și adevărate, figurile și faptele protagoniștilor acestor texte, diferite și eclectice, în unitatea unui stil realist, tinzînd la redescoperirea valorilor umane determinante.

Varietatea inițiativelor și discontinuitatea tipică a structurii și compoziției teatrului italian nu ne permit să întreprindem analize mai ample, sau să ne oprim la episoade semnificative, în sensul enunțat de acest articol. De altfel, citînd numele acestor doi regizori, am citat doi artiști care au realizat numeroase montări (Visconti, 30 ; Strehler, circa 120) cu companii stabile sau formații alcătuite anume. Au operat, prin urmare, pe elemente și organizații teatrale care aveau o tradiție a lor, pe actori și tehnicieni care presupuneau o pregătire și o deprindere mai mult decît durabile.

Stilul și adresa care se pot urmări în realizarea unei regii de teatru au nevoie, pe lîngă pregătirea și capacitatea corespunzătoare, de mijloace și timp, care nu pot fi ușor satisfăcute de o companie de turnee, unde repertoriul e condiționat de numărul de reprezentații și de schimbările, de la oraș la oraș, ale spectacolelor.

Configurația geografică italiană, deși alcătuită din mari centre de regiune și provincie, sfîrșește prin a plasa la Milano și la Roma toată, sau aproape toată, viața teatrală ; cel puțin ca fapt comercial, ca posibilitate a unui amplu și abundent număr de spectacole cu aceeași piesă. Pentru celelalte orașe, toate acestea nu au valoare. Adăstarea într-un loc (care să nu fie unul din cele două pe care le-am citat) nu poate să depășească mai mult de o zi, două, cel mult o săptămînă. Aceasta presupune cheltuieli și montări la un preț ridicat și, prin urmare, greu de recuperat, dacă organizarea companiei sau a spectacolului a cerut o puternică contribuție financiară.

Iată unul din motivele pentru care montările cele mai îngrijite și mai interesante au loc în acele companii sau trupe (Compania Visconti, Teatrul Mic din Milano) care au drept caracteristică un repertoriu restrîns, dar foarte bine pregătit.

Așadar, problema unui filon realist în arta regiei teatrale italiene e subordonată unor cauze foarte importante și determinante, care depășesc capacitatea și adeseori se depărtează de scopul celor care ar dori să lupte pentru o interpretare mai adecvată, constructivă.

În afară de cele expuse mai sus, există tendința de a diminua sau devia aceste rezultate spre opere de conținut minor, care nu angajează. Rezultatele sînt astfel nesatisfăcătoare și din punct de vedere comercial, ceea ce face ca produsul artistic interesant și substanțial să devină, în ciuda falșilor profeți, și produsul care „rentează“ în mai mare măsură pe plan financiar. Dar în improvizația datorată intervenției unor regizori și unor elemente provenite din școli (cu metode foarte discutabile) fie diletantiste, fie recuperate de la cinematografie, observăm că peisajul teatrului italian este împînzit de o serie de ciudate compromisuri și de rezultate nesatisfăcătoare.

Mulți se retranșează fără scrupule în comoda și rentabila „meserie“, alții întîrzie să aștepte „ocazia“, în sfîrșit, alții, mai puțini la număr, reușesc să facă, fie și parțial, ceea ce „le place să facă“.

E imposibil să se vorbească acum de o adevărată școală, de o producție clară și durabilă, în sensul celor de mai sus. Putem să vorbim mai degrabă de anumite încercări determinate de o înțelegere mai adecvată și mai serioasă a răspunderii regizorale, îndreptate împotriva producției aride de altădată, confecționată mecanic.

Tehnicismul, emfaza, spectaculosul n-au încetat de a exista. Anumite ostentații grosolane, de prost gust și „măreție“, sînt totuși pînă la urmă înghițite. În orice caz, publicul a cunoscut cîteva spectacole de indiscutabilă valoare, care cu greu vor putea fi uitate. Aceste premise sînt, în fond, cele mai valabile argumente de educare, în favoarea publicului și a gustului său, menite să creeze posibilitatea unei comparații, a unei apropieri și, prin urmare, a unei judecăți.

Rîndurile noastre privesc în fond o întreagă criză, de moravuri și de cultură, în sensul că scena italiană nu se înviorează și nu se întărește prin altoirea unor forțe noi, revoluționare, ci vegetează la umbra unor forme stătute, sub semnul conformismului și al compromisului.

Cinematografia, după festivalul de la Veneția, pare să dea semne de deșteptare. A riscat cel puțin un gest de rebeliune, de „ruptură“. Teatrul ni se pare însă foarte departe și incapabil de a putea risca asemenea lucruri. Vom trăi de aceea, deocamdată, din spectacole și din amintiri datorate virtuților unor personalități capabile, apte de a demonstra cum ar trebui și cum s-ar putea să fie înțeleasă scena de teatru, menită să oglindească o tradiție, o funcție socială, un aspect semnificativ al umanității.

Carlo Di Stefano

cărți-reviste

UN MARE ARTIST ȘI O MONOGRAFIE CU LIPSURI *

Monografia „Grigore Manolescu“, lucrare de debut a conferențiarului universitar Virgil Brădățeanu, conține cîteva (puține) capitole bune de istorie a teatrului („Manolescu, om de teatru complet“, „Primele mari roluri : Ruy Blas și Despot Vodă“, „Marea creație : Hamlet“), în care autorul dovedește că ar fi putut scrie o bună carte despre viața și creația ilustrului actor, dacă ar fi folosit o altă metodă de lucru. Firește, nu căutăm să impunem un anumit punct de vedere, fiecare autor fiind liber să-și aleagă modul de concepere, organizare și redactare a unei monografii. Ni se pare totuși că felul în care a înțeles V. Brădățeanu să urmărească scurta dar strălucita carieră a lui Gr. Manolescu, nu este cel mai fericit pentru o scriere de acest gen. Evitînd împărțirea clasică: biografie, creație, și încercînd o tratare concomitentă, împletită, a celor două probleme, autorul nu a reușit să treacă peste anumite neajunsuri pe care le ridică un asemenea punct de vedere, ca: repetări de două și chiar de trei ori a acelorași afirmații, reveniri la fapte expuse anterior, superficialitate pe alocuri, eludarea în bună măsură a judecăților de sinteză etc.

Capitolul cel mai bine construit (dar nu și exact în toate ideile pe care le conține) este cel intitulat „Manolescu, om de teatru complet“. Cele 20 de pagini ale capitolului ar fi putut constitui un bun nucleu în jurul căruia să se fi dezvoltat cartea. Există aici un reușit început de privire de ansamblu asupra lui Gr. Manolescu, actorul, regizorul, animatorul, gînditorul, creatorul de școală, deci aspecte care puteau reprezenta puncte de plecare pentru redactarea unor capitole interesante, logice, judicios proporționate și corect orînduite. Dar V. B. nu s-a oprit la această metodă și a preferat formula „stagiunii“, pe care a folosit-o și T.T. Burada acum 40—50 de ani în lucrarea sa fundamentală „Istoria teatrului în Moldova“. Socotim că acest criteriu este mărunt-tehnicist, depășit și nerecomandabil unei lucrări contemporane de istorie teatrală, întrucît răpește autorului posibilitatea unei cercetări științifice, care să se oprească la aspectele esențiale ale vieții și operei unui artist și să le sublinieze potrivit cu însemnătatea lor.

Lucrarea lui V.B. se caracterizează printr-o tratare uniformă, monotonă, în care faptele par să aibă aceeași importanță. Lipsa accentelor l-a împiedicat pe autor să sesizeze, să selecteze și să insiste, acolo unde era cazul, pe anume laturi importante ale carierei și activității artistului. Așa de pildă, capitolul destul de puțin semnificativ „Chemat de o mare iubire“ (o dragoste adolescentină a actorului în vîrstă de 17—18 ani pentru actrița italiană Giacinta Pezzana) este pus pe același plan cu capitolul „Manolescu și Nottara“ (menit să arate relațiile complexe dintre cei doi mari actori contemporani). Capitolul „Turneul la Viena“ prezintă în mod insistent aspectul financiar, impresaricesc, și trece ușor peste viața teatrală vieneză și, îndeosebi, peste importanța națională a turneului ; sînt pomenite și aceste lucruri, dar la unison cu celelalte, de unde impresia că semnificația lor ar fi aceeași cu a nenumăratelor mărunțișuri înșirate stagiune de stagiune.

Adoptarea criteriului „stagiune“ a dus, cum era și normal, la fărîmițarea materialului, la scrierea unei monografii lipsită de unitate, făcută din bucățele de 4—5 pagini puse cap la cap, singura axă fiind cronologia. Punctul de vedere cronologic este foarte important și nu trebuie disprețuit, dar într-o asemenea lucrare o axă ideologică și o sistematizare a materialului erau de preferat celei pur calendaristice.

Alături de viciile de metodă, în carte impresionează neplăcut unele afirmații profund categorice, dar profund eronate. Cea mai flagrantă ni se pare aceasta : „Pînă la apariția lui Gr. Manolescu, în arta actoricească dominase, la noi, improvizația“ (p. 196). Aceasta înseamnă, nici mai mult nici mai puțin, că pînă la Gr. Manolescu nici un actor nu fusese conștient de importanța studiului în arta scenică și că în general „aproape totul era lăsat pe seama inspirației de la premieră și în ultima instanță, a improviza-

---

* Virgil Brădățeanu, *Grigore Manolescu*, E.S.P.L.A., Buc. 1959.

ţiei" (p. 196). Cu alte cuvinte, C.Aristia, fost elev al lui Talma şi dascăl al elevilor „Filarmonicii", improvizase ; C. Caragiale, fost elev al lui Aristia, improvizase ; Millo, fost profesor la Conservator şi creator de şcoală realistă în teatrul romînesc, improvizase ; Pascaly, care, ca şi Millo, este, într-un fel, părintele spiritual al lui Grigore Manolescu (fapt recunoscut şi de V.B. în capitolul „Înaintaşii"), improvizase. Toţi aceşti actori, pentru a nu mai pomeni pe N. Luchian, Eufrosina Popescu (actriţă şi cîntăreaţă de talie europeană), pe C. Dimitriadi, pe T. Teodorini etc., îşi dăduseră măsura talentului şi a posibilităţilor lor scenice pînă pe la 1872—1875, anii apariţiei lui Gr. Manolescu în teatru, şi reprezentaseră chiar o pleiadă glorioasă, prima din istoria Teatrului Naţional, cu serioase cunoştinţe de arta actorului, cu mari înclinaţii spre realism în interpretare, cu întinsă pricepere asupra jocului de scenă, asupra gesticii şi a mimicii, deci cu suficientă îndrumare spre studiu, spre învăţătură, spre îmbogăţirea necontenită a intelectului cu informaţii din literatura şi arta universală. Altminteri, nici nu s-ar putea explica succesele mari şi permanente pe care le obţinuseră toţi în repertoriul foarte variat în care apăruseră.

Cu afirmaţia de mai sus, V. B. anulează pur şi simplu 30—40 de ani de teatru romînesc cult, lăsînd, celor care nu cunosc adevărul, impresia că teatrul profesionist, serios, temeinic, bazat pe învăţătură, pe repetiţii organizate, se naşte abia la 1875, odată cu Grigore Manolescu, ceea ce este cu totul greşit. Ne simţim datori să atragem atenţia asupra acestui lucru celor cărora le va cădea în mînă cartea şi care vor fi, poate, tentaţi să creadă în spusele autorului.

Aceeaşi gravă eroare se face şi atunci cînd se afirmă, de asemenea categoric, că pînă la Gr. Manolescu regia teatrală era privită în special ca o funcţie administrativă. Citām : „Scoaterea acesteia (a regiei — *n.n.*) din postura predominant administrativă de pînă atunci şi trecerea ei în categoria artistică îi aparţine marelui actor şi regizor (Gr. Manolescu — *n.n.*)" (p. 212). Dar ce făcuse C. Caragiale la Iaşi, treizeci de ani mai înainte, dacă nu regie artistică propriu-zisă ? (Vezi comedia sa *Noi şi iar noi sau o repetiţie moldovenească.*) Ca să nu mai vorbim de pretenţiosul Pascaly, de priceputul Matei Millo şi de cunoscutul regizor Al. Gatineau, angajat *cu această funcţie* zeci de ani în Teatrul Naţional.

Supraevaluarea meritelor unui artist şi negarea aportului înaintaşilor, anularea tradiţiei sînt expresia unei greşite înţelegeri a rolului personalităţii. V. B. exagerează rolul lui Gr. Manolescu în istoria teatrului, căzînd în apologie. Teoria marxistă a rolului personalităţii combate asemenea greşeli şi cere autorilor să chibzuiască mult la scrierea monografiilor, să dozeze just meritul fiecărei personalităţi. Asupra acestei obiecţii va trebui să cugete şi autorul monografiei „Grigore Manolescu".

Un studiu mai întins ne-ar da posibilitatea semnalării şi a altor lipsuri, mai mici, dar a căror remediere se impune autorului. Vom trece însă peste multe, oprindu-ne numai la cîteva. Piesa *Domnul Moftureanu* (p. 16), în care Pascaly a jucat rolul unui bătrîn, nu se cheamă aşa. V. B. culege informaţia dintr-un articol de P. Gusty, care, la rîndu-i, scrisese din memorie, luînd drept sigur titlul dat de acesta şi necercetînd mai adînc chestiunea. In realitate, piesa în cauză se numeşte *Spoielile Bucureştilor*, comedie-vodevil în cinci acte, localizată de Millo. Unul din principalele personaje este într-adevăr Domnul Moftureanu, om politic al vremii, satirizat de localizatorul comediei, dar nu el dă titlul piesei.

Gr. Cantacuzino este pomenit ca urmaş demn al „fotoliului lui Ghica", alături de I. L. Caragiale şi Al. Davila. Se ştie că Gr. Cantacuzino a fost exponentul aristocratismului în conducerea Teatrului Naţional, distant şi dispreţuitor faţă de artişti (el e cel care a propus pensionarea forţată a lui Millo şi a Eufrosinei Popescu în 1887), aşa că alăturarea sa de I. L. Caragiale este o impietate. Mai mult spirit critic şi un mai pronunţat discernămînt politic l-ar fi scutit pe V.B. de această greşeală.

Atenţia autorului la o viitoare ediţie va trebui să se concentreze şi asupra stilului. Sînt pe alocuri fraze confuze, greoaie, în care lumina gramaticală este umbrită („marele actor... a venit pe lume... *cu vibraţii răscolitoare de adîncimi provocate de fapte aparent indiferente omului, cu acea posibilitate de sezisare poetică a lumii care se adună într-un tezaur ce se cere cu insistenţă mărturisit*", p. 12), pe alocuri dezacorduri gramaticale („rîsul şi plînsul, ca valoare de împărtăşire emoţională, *presupune* (sic) respectarea unor condiţii... etc.", p. 207), pe alocuri cuvinte „create" de autor (*hamletist*, însemnînd actor care interpretează rolul Hamlet, p. 175 ; generaţie *temeinicitoare*, p. 219), care sînt străine spiritului limbii romîne.

Mihai Florea

EVENIMENTE TEATRALE DIN R.P.R. ÎN 1959

1 ianuarie — 10 ani de la deschiderea Teatrului de Stat din Timişoara.

— 10 ani de la înfiinţarea Teatrului Maghiar de Stat din Cluj.

24 ianuarie — Centenarul Unirii Ţărilor Romîne. În principalele centre culturale ale ţării, se reprezintă piesele scrise de Mircea Ştefănescu, Mihail Davidoglu şi Tudor Şoimaru, consacrate reflectării acestui important eveniment istoric al patriei noastre.

3 februarie — Teatrul Armatei prezintă în premieră pe ţară piesa *Opriţi-l pe Dick Warrings!* de N. Tăutu.

14 februarie — Teatrul de Stat din Oraşul Stalin prezintă în premieră pe ţară piesa *Partea leului* de C. Teodoru.

18 februarie — 100 de ani de la naşterea romancierului şi dramaturgului în limba idiş Şulem Aleichem, sărbătorit la noi prin conferinţe şi manifestări artistice în ţară.

23 februarie — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" prezintă în premieră pe ţară piesa *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc.

25 februarie — Un deceniu de la înfiinţarea Teatrului de Stat din Piteşti.

24 martie — 10 ani de la înfiinţarea Teatrului de păpuşi şi marionete „Ţăndărică".

25—31 martie — Secţia maghiară a Teatrului de Stat din Oradea prezintă în Capitală o serie de spectacole: *Trei generaţii, Nuntă mare, Vulpea şi strugurii.*

29 martie — Teatrul de Stat din Sibiu prezintă la Bucureşti, piesa *Zboară cocorii* de V. Rozov.

1 aprilie — Cu prilejul sărbătoririi a 150 de ani de la naşterea lui N. V. Gogol, în ţară au loc conferinţe şi manifestări artistice consacrate marelui scriitor rus.

3 aprilie — Teatrul de Stat din Constanţa prezintă în premieră pe ţară piesa *Surorile Boga* de Horia Lovinescu.

— Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" prezintă în premieră pe ţară piesa *Cuza Vodă* de Mircea Ştefănescu.

18 aprilie — Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi prezintă în premieră pe ţară piesa *Poarta* de Paul Everac.

20 aprilie — 10 ani de la înfiinţarea Teatrului de Stat din Brăila.

15 mai — 10 ani de la înfiinţarea Teatrului de Stat din Reşiţa.

21 mai — Teatrul „C. Nottara" prezintă în premieră pe ţară piesa *Ferestre deschise* de Paul Everac.

26—31 mai — Colectivul teatral din R. D. Germană „Berliner Ensemble" prezintă în Capitală o serie de spectacole cu : *Mama,* dramatizare de Brecht după Maxim Gorki, și *Viața lui Galileo Galilei* de Bertolt Brecht.

4 iunie — Teatrul Național din Cluj prezintă în premieră pe țară piesa *Dialog în parc* de Teofil Bușecan.

6 iunie — Se aniversează un veac de la nașterea marelui nostru actor Constantin Nottara.

17 iunie — Teatrul de păpuși „Țăndărică" își începe turneul de o lună de zile în R.D.G., prezentînd cu succes spectacole în orașele : Halle, Erfurt, Zwickau, Bad Elster, Magdeburg, Karl Marx-Stadt și Berlin.

20—30 iunie — Teatrul de Stat „Valea Jiului" din Petroșani prezintă la București spectacolele : *Anii negri, Înșir-te mărgărite, Învățătoarea* și *Cavalerul fără grai.*

29 iunie — Teatrul de Stat din Timișoara prezintă — la Lugoj — în premieră pe țară, piesa *Nedeia inimilor* de autorul local Radu Theodoru.

16—20 august — În Capitală se desfășoară finala celui de al 5-lea concurs al artiștilor amatori, la care au participat peste 11.000 de formații. Întrecerea a reliefat creșterea nivelului artistic al mișcării noastre de amatori.

23 August — A 15-a aniversare a eliberării patriei noastre. În cinstea acestui eveniment, toate teatrele din țară își încep stagiunea 1959—60 în această zi, cortina ridicîndu-se pe spectacole cu piese originale. Astfel, numeroase teatre joacă lucrări dramatice ca : *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius, *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, *Explozie întîrziată* și *Descoperirea* de Paul Everac, *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian, *Ediție specială* de Mariana Pîrvulescu, *Opinia publică* de Aurel Storin, *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor, *Musafirul picat din cer* de Károly Sándor ș.a.

29 august — 15 septembrie — Teatrul Național „I. L. Caragiale" întreprinde un turneu prin țară, prezentînd spectacole în orașele : Tîrgu-Mureș, Cluj, Baia Mare, Satu Mare, Oradea, Sibiu și Orașul Stalin. În repertoriul turneului : *În Valea Cucului, Bădăranii* și *Revizorul.*

20 septembrie — Moare, în vîrstă de 77 ani, artistul poporului Vladimir Maximilian.

23 septembrie — Apare în ziarul „Scînteia" articolul : „Împotriva tonului apologetic în critica literară".

28—30 septembrie — Teatrul de Stat din Constanța prezintă la București spectacolele *Surorile Boga* și *O chestiune personală.*

18 octombrie — 1 noiembrie — Teatrul Mossoviet întreprinde un turneu în țara noastră (București, Orașul Stalin, Cluj, Iași), cu prilejul „Lunii prieteniei romîno-sovietice", prezentînd piesele *Bătălie în marș,* de Galina Nikolaeva, *Zări necuprinse* de N. Virta, *Mascarada* de Lermontov, *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare și *O întîmplare ciudată* de C. Goldoni (la Orașul Stalin).

9 noiembrie — Moare Jenică Constantinescu, actor al Teatrului Național „I. L. Caragiale".

12 noiembrie — Cu prilejul aniversării bicentenarului nașterii lui Friedrich Schiller, au loc în țară, conferințe și manifestări artistice consacrate vieții și operei marelui dramaturg german.

16 noiembrie — Aniversarea unui deceniu de la înființarea Teatrului Evreiesc de Stat din Iași.

19 noiembrie — Constituirea Consiliului superior al artelor de pe lîngă M.I.C.

19—20 noiembrie — Consfătuirea anuală a oamenilor de teatru din țara noastră.

17 decembrie — Moare Cezar Rovințescu, actor al Teatrului Tineretului.

23—30 decembrie — Al treilea concurs al tinerilor actori.

27 decembrie — Moare, în vîrstă de 78 ani, artistul poporului Ion Manolescu.

indice bibliografic

Anul III

1959

GENERALITĂŢI

Estetică, filozofie, tehnică dramatică; teatrul şi viaţa politică şi socială; publicul

AVRAM (Mircea) — *Obiectivele de seamă ale noii stagiuni,* nr. 9.

BENIUC (Mihai) — *Teatrul pentru publicul nou,* nr. 8.

BÎRLĂDEANU (Victor) — *Ziua de azi — pe scenă (Un punct de vedere şi două propuneri),* nr. 12.

BRECHT (Bertolt) — *Două poeme pentru actori* (în romîneşte de Florin Tornea), nr. 5.

CAZABAN (Ion) — *Stanislavski şi problemele creaţiei dramatice,* nr. 4.

„ „ — *Datoria spectacolului faţă de public,* nr. 5

DAMIAN (S.) — *Clarificări estetice stimulatoare* (Recenzie la volumul: *Andrei Băleanu: Conţinut şi formă în artă,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1959), nr. 10.

ELIAD (Sandu) — *Primii paşi spre teatrul de masă,* nr. 8.

ELVIN (B.) — *Actualitatea, izvor al originalităţii,* nr. 6.

LEMNARU (Oscar) — *Despre eficienţa, universalitatea şi actualitatea teatrului nostru* (Anchetă. Răspund: *Aurel Baranga, Mihai Beniuc* şi *Lucia Demetrius),* nr. 5.

M. (T.) — *Spectatorii noştri* (Anchetă printre spectatori), nr. 8.

NICOARĂ (Eugen) — *Educaţia comunistă — obiectiv principal în dramaturgia pentru tineret,* nr. 6.

NOVICOV (Mihai) — *Lenin despre tradiţie şi inovaţie,* nr. 4.

„ „ — *Dramaturgia uriaşei victorii a omului eliberat,* nr. 7.

POTRA (Florian) — *Reflectarea noii conştiinţe sociale în dramaturgia noastră,* nr. 3.

RUSU (Ilie) şi MUNTEANU (N.) — *Ce mai e de făcut? În problema strîngerii legăturilor dintre teatru şi public,* nr. 9.

S. (V.) — *Proiect de hartă teatrală a ţării,* nr. 8.

ZAMFIR (T.) — *Activiştii culturali despre teatru şi public,* nr. 2.

„ „ — *Iniţiative, acţiuni, neajunsuri (pe marginea acţiunilor pentru strîngerea legăturilor dintre teatre şi public),* nr. 11.

— — *Anul autodepășirilor*, nr. 1.

— — *Cea mai nobilă dintre sarcini*, nr. 2.

— — *Pentru o mai vie legătură între teatre și oamenii muncii* (articol de fond apărut în ziarul „Scînteia", nr. 4504, din 21 aprilie 1959), nr. 5.

— — *Congresul deschizătorilor de drum*, nr. 7.

— — *În prag de noi victorii*, nr. 8.

— — *Împotriva tonului apologetic în critica literară și artistică* (articol redacțional apărut în ziarul „Scînteia", nr. 4635, din 23 septembrie 1959), nr. 10.

— *Forța mereu creatoare a revoluției*, nr. 11.

— *Veniți să ne cunoașteți* (scrisoare adresată dramaturgilor de către muncitorii Uzinelor „23 August" din București. Răspund: *Mihai Beniuc, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Al. I. Ștefănescu, Paul Everac*), nr. 3.

— *Cu privire la unele aspecte ale dramaturgiei originale contemporane* (Raport prezentat de Secția de Dramaturgie a Uniunii Scriitorilor la Consfătuirea oamenilor de teatru), nr. 12.

— *Creația noastră dramatică și teatrală și necesitatea creșterii nivelului ei artistic* (Raport prezentat de Direcția Teatrelor la Consfătuirea oamenilor de teatru), nr. 12.

— *Cerințe la o nouă etapă a teatrului nostru* (Concluzii pe marginea Consfătuirii oamenilor de teatru), nr. 12.

De pe scenă — în viață

— — *Am început cu un recital de poezie* (convorbire cu Gh. Ionescu-Gion), nr. 1.

SAVA (Paul) — *Din însemnările mele zilnice*, nr. 1.

TEATRE ȘI ANSAMBLURI

Romînia

BRATU (Horia) — *La Teatrul de Stat din Constanța: Constatări care se pot generaliza*, nr. 3.

IOSIF (Mira) — *Cîteva probleme ale Teatrului de Stat din Ploești*, nr. 1.

MUNTEANU (N.) și NICOARĂ (Eugen) — *Teatrul Tineretului și tinerețea teatrului*, nr. 3.

POPOVICI (Al.) — *Teatrul de Stat din Galați și problemele lui*, nr. 2.

POTRA (Florian) — *Statornicie și oscilații în activitatea Teatrului Național din Iași*, nr. 5.

POTRA (Florian) — *Vîrste și stadii diferite ale scenelor de limbă germană*, nr. 6.

RIMAN (Emil) — *Un teatru cu personalitate: Teatrul Municipal*, nr. 7.

Anglia

GHEORGHIU (Mihnea) — *Shakespeare la el acasă și la noi*, nr. 5.

TRILLING (Ossia) — *Două festivaluri dramatice în Anglia*, nr. 10.

Bulgaria

RAICU (Mihai) — *Peisaj teatral din capitala R. P. Bulgaria*, nr. 6.

„ „ — *Note despre teatrul din R. P. Bulgaria*, nr. 9.

China

COCEA (Dina) — *Un teatru nou cu străvechi tradiții*, nr. 10.
DEMETRIUS (Lucia) — *Aspecte din teatrul chinez*, nr. 10.
POTRA (Florian) — *Fișe despre teatrul chinez*, nr. 10.

Coreea

BE IONG — *Festivalul eliberării din R.P.D. Coreeană*, nr. 9.
— — *Taigaua povestește*, nr. 2.
— — *Festivalul artistic din R.P.D. Coreeană*, nr. 2.

R. D. Germană

HAFRANKE (Karl Heinz) — *Teatrul Prieteniei din Berlin*, nr. 10.
LANGFELDER (Paul) — *Unele aspecte și probleme ale teatrului din R.D.G.*, nr. 10.
— — *Probleme actuale ale teatrului în R.D.G. — De vorbă cu* Hedda Zinner și Fritz Erpenbeck, nr. 9.

Italia

ALEXANDRESCU (Sică) — *Drama de la „Il Dramma"*, nr. 3.
DI STEFANO (Carlo) — *Teme și căutări în repertoriul italian contemporan*, nr. 6.
DI STEFANO (Carlo) — *Strădanii și necazuri în regia teatrală italiană contemporană*, nr. 12.

Mongolia

BUZILĂ (Boris) — *Note despre teatrul mongol*, nr. 7.

Polonia

CAZABAN (Ion) — *O conferință despre scenografia poloneză*, nr. 11.

Ungaria

— — *Mișcarea teatrală din R. P. Ungară în stagiunea trecută*, nr. 11.

U. R. S. S.

DELEANU (Horia) — *Intîlnire cu teatrul leton*, nr. 5.
IOSIF (Mira) — *„Contemporanul" și alte teatre — Însemnări despre începutul stagiunii la Moscova*, nr. 11.
PIMENOV (V.) — *Spectacolele sovietice în cinstea Congresului al XXI-lea al P.C.U.S.*, nr. 3.
VRABIE (Ira) — *Contemporaneitatea pe scena teatrelor*, nr. 1.
„ „ — *Stagiunea teatrală la Moscova*, nr. 10.
— — *Spectacolele teatrale la Decada artei și culturii din Uzbekistan*, nr. 4.

Reprezentația: regie, decor, lumină, distribuții etc.

ALEXANDRESCU (Mircea) — *Cum îl jucăm pe Caragiale*, nr. 6.
„ „ — *Contribuția scenografiei la înflorirea mișcării noastre teatrale*, nr. 8.
ALEXANDRESCU (Sică) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.
ALTERESCU (Simion) — Despre regie, practicism și ambiția regizorului.
BĂRBUȚĂ (Margareta) — *De ce și cum jucăm clasicii*, nr. 3.
„ „ — *Piesa contemporană în imaginea scenică*, nr. 9.

BRATU (Horia) — *Cehov și cehovismul* (Teatrul Național „I. L. Caragiale" : *Pescărușul* și Teatrul Municipal : *Livada de vișini*), nr. 2.
BRĂDEANU (Andrei) — *Marea Revoluție luminează actualitatea* (în legătură cu montarea piesei *În numele revoluției*, de A. Șatrov, la Teatrul Armatei), nr. 11.
CRUDU (Ștefan) — *O industrie nouă : Mecanisme și aparate în slujba spectacolului*, nr. 8.
FRUNZETTI (Ion) — *Inovația în decorul pieselor clasice*, nr. 2.
GAL (Silviu) — *Făuritori neștiuți ai spectacolului*, nr. 8.
IOSIF (Mira) — *Să nu uităm a doua distribuție !*, nr. 5.
I. (M.) — *O dezbatere care deschide perspective*, nr. 12.
NICOLESCU (Tatiana) — *Dramaturgia lui Gogol pe scena romînească*, nr. 4.
POPOVICI (Al.) — *Sică Alexandrescu*, nr. 4.
„ „ — *Al. Finți, regizor de piese eroice*, nr. 7.
POTRA (Florian) — *Mîndria noii școli romînești de regie*, nr. 8.
POTRA (Florian) — *Împotriva cenușiului în regie*, nr. 12.

Probleme și căi ale eficienței artistice (Puncte de vedere)

FINȚI (Al.) — *Calitatea, problemă de disciplină și de răspundere colectivă*, nr. 10.
GIURCHESCU (Lucian) — *Măiestria pornește de la abc...*, nr. 10.
MAXIMILIAN (Ion) — *Pentru dispariția diletantismului*, nr. 12.
PENCIULESCU (Radu) — *Expresivitatea scenică și eficiența ei*, nr. 11.
POPESCU (Horea) — *În primul rînd, măiestria dramaturgului*, nr. 10.
ȘAPS (A.) — *Longevitatea artistică a spectacolelor*, nr. 12.
TOVSTONOGOV (G.) — *Inovație și pseudoinovație în arta regiei*, nr. 11.

Iată unde e piesa (reportaje)

GHILIA (Al. Ivan) — *Pe drumuri de țară*, nr. 5.
POP (Simion) — *Obuzele*, nr. 9.
ȚIC (Nicolae) — *Întîmplări în aer liber*, nr. 4.

Direcție și administrație

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Din jurnalul unui director de teatru*, nr. 2.
„ „ — *Pasiune și spirit de răspundere (Munca teatrelor cu autorii dramatici)*, nr. 6.
BÎRLĂDEANU (V.) — *Principii cu care nu poți să nu fii de acord,... dar care se cer și traduse în viață*, nr. 2.
DEREI (I.) — *Montări ieftine, artă de preț*, nr. 6.
LIEBHARD (Franz) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.
P. (C.) — *Secretarii literari vorbesc*, nr. 1.
P. (Fl.) — *Semne bune (Consiliile artistice ale teatrelor de stat din Arad și Sibiu)*, nr. 7.
TĂUTU (Nic.) — *Colaborare creatoare cu teatrul*, nr. 3.
ZAMFIR (T.) — *Din activitatea unor consilii artistice*, nr. 5.
„ „ — *Spre adîncirea colaborării dintre autori și teatre*, nr. 11.
— — *Un minim de sarcini pentru o rodnicie maximă*, nr. 1.

PARASCHIVESCU (C.) — *Ce repertoriu fixăm și ce jucăm*, nr. 3.

„ „ — *Unde este repertoriul viitoarei stagiuni ?*, nr. 4.

P. (Fl.) — *Repertoriul permanent*, nr. 7.

POTRA (Florian) — *Spre un valoros repertoriu de actualitate*, nr. 9.

ACTORUL

(Viața profesională, artă și tehnică, pedagogie etc.)

ALTERESCU (Simion) — *Prima școală romînească de teatru*, nr. 1.

ANDRIȚOIU (Al.) — *O zi la Institutul de artă teatrală „I. L. Caragiale"*, nr. 1.

ANTONIU (Costache) — *Arta de a crea artiști de tip nou*, nr. 8.

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Arta actorilor noștri după Eliberare*, nr. 8.

BRABORESCU (Șt.) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.

CAZABAN (Jules) — *Arta mea în acești 15 ani*, nr. 4.

DELEANU (Horia) — *Istoria teatrului și formarea cadrelor actoricești*, nr. 9.

„ „ — *Memoriile lui Ilinski*, nr. 6.

FINTEȘTEANU (Ion) — *Gvozdilin — „...mai deștept decît Rockfeller"*, nr. 11.

IOAN (Angela) — *Cîteva din mîndriile Institutului de Teatru*, nr. 3.

NEGREA (V.) — *Costache Antoniu*, nr. 2.

„ „ — *Eugenia Popovici*, nr. 5.

„ „ — *Un artist al compoziției : Marcel Anghelescu*, nr. 7.

„ „ — *George Calboreanu*, nr. 12.

POPESCU (Stamate) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.

POTRA (Florian) — *Birlic în Valea Cucului*, nr. 4.

RÎPEANU (B. T.) — *Actor, nu imitator (Mircea Crișan)*, nr. 2.

SILVESTRU (Valentin) — *Dialoguri despre teatru cu Radu Beligan*, nr. 5.

„ „ — *George Vraca în cîteva mărturii despre contemporaneitate*, nr. 6.

SILVESTRU (Valentin) — *De la cupletistul Sandy-Huși la artistul emerit Al. Giugaru*, nr. 8.

STURDZA-BULANDRA (Lucia) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.

ȘU SIU-VEN — *Creația mea artistică*, nr. 1.

ZAMFIRESCU (Raluca) — *Revoluția și partidul mă ajută să-mi elaborez rolul*, nr. 11.

— Interpreții lui Lenin

CIULEI (Liviu) — *O sarcină grea*, nr. 4.

DMOHOVSKI (B.) — *Lenin. (Despre interpretarea lui Gh. Leahu)*, nr. 4.

LEAHU (Gh.) — *Moment emoționant*, nr. 4.

POPESCU (Stamate) — *Cum l-am interpretat pe Lenin*, nr. 4.

POPOVICI — *(Gh. Poenaru)* — *Marele meu rol*, nr. 4.

„ — „ „ — *Întruchiparea lui Lenin, un mare examen artistic*, nr. 11.

SMIRNOV (Boris) — *Cum l-am înțeles pe Lenin-omul*, nr. 4.

BIOGRAFII

CRISTOBALD (C.) — *Mihail Sadoveanu și teatrul,* nr. 10.

FLOREA (Mihai) — *Încă o pagină pentru istoria teatrului romînesc* (recenzie la: *Letiția Gîță,* Mihai Pascaly, E.S.P.L.A., 1959), nr. 9.

FLOREA (Mihai) — *Un mare artist și o monografie cu lipsuri* (recenzie la: *I. Brădețeanu,* Gr. Manolescu, E.S.P.L.A., 1959), nr. 12.

GĂRDESCU (N.) — *Vladimir Maximilian,* nr. 10.

RÎPEANU (B. T.) — *In memoriam* (comemorarea lui Tony Bulandra), nr. 5.

TORNEA (Florin) — *Moștenirea „meșterului"* (centenarul nașterii lui C. Nottara), nr. 7.

ISTORIA LITERATURII DRAMATICE

BENADOR (Ury) — *Dramaturgul (Centenarul Șulem Aleichem),* nr. 3.

Romînia

ALEXANDRESCU (Sică) — *Un cuvînt despre piesa lui Mihai Beniuc:* În Valea Cucului, nr. 1.

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Cu fața spre actualitate — Note despre piese noi,* nr. 7.

BRATU (Horia) — *Pe făgașul marii cotituri* (Surorile Boga *de Horia Lovinescu),* nr. 7.

BRATU (Horia) — *Paul Everac sau însușirile și neajunsurile unui debut,* nr. 11.

DEMETRIUS (Lucia) — *Creația mea în acești 15 ani,* nr. 8.

ELVIN (B.) — *Construcție și personaje în piesele unui debutant (pe marginea lucrărilor lui Dorel Dorian),* nr. 10.

FLOREA (Mihai) — *Însemnări despre prezența teatrului în actul Unirii,* nr. 1.

„ „ — *Este nouă, noua ediție Caragiale? (I. L. Caragiale,* Opere, I, Teatru, Ediție critică de *Al. Rosetti, Șerban Cioculescu* și *Liviu Călin,* București, E.S.P.L.A., 1959), nr. 10.

KIRIȚESCU (Al.) — *Creația mea în acești 15 ani,* nr. 8.

IOAN (Angela) — *Stadiul actual și perspectivele piesei într-un act,* nr. 12.

IOSIF (Mira) și NICOARĂ (Eugen) — *Oglindă a măreției anilor noștri,* nr. 8.

I. (M.) — *Camil Petrescu, inedit,* nr. 9.

LUPAN (Radu) — *O remarcabilă comedie satirică* (În Valea Cucului), nr. 3.

MANCAȘ (Mircea) — *Amintirea lui G. M. Zamfirescu,* nr. 10.

MASSOFF (Ioan) — *La aniversarea lui Victor Eftimiu,* nr. 2.

MIRODAN (Al.) — *Creația mea în acești 15 ani,* nr. 8.

PARASCHIVESCU (C.) — *Actualitatea prin evocare,* nr. 9.

RIMAN (Emil) — *Unirea în pagini dramatice,* nr. 1.

SILVESTRU (Valentin) — *Schiță de istorie teatrală comparată,* nr. 7.

SOLOMON (Dumitru) — *V. I. Popa* — Teatru (Recenzie la volumul *V. I. Popa,* Teatru) nr. 5.

Franța

BĂLEANU (Andrei) — *Ion și cîntăreața cheală,* nr. 7.

Germania

ERPENBECK (Fritz) — *Dramaturgia germană în plină actualitate,* nr. 10.

LANGFELDER (Paul) — *Schiller și rolul educativ al teatrului,* nr. 12.

PRIBOI (Titus) — *Un artist al cunoașterii și dialecticii (Recenzie la volumul:* Brecht, *teatru, E.S.P.L.A., 1958),* nr. 1.

TORNEA (Florin) — *Brecht și teatrul lui,* nr. 6.

Polonia

NATANSON (Vojciech) — *Juliusz Slowacki*, nr. 11.

Spania

LĂBUȘCĂ (N.) — *Federico Garcia Lorca — Patru piese de teatru (Recenzie la volumul :* F. G. Lorca — *4 piese de teatru — E.S.P.L.A., 1958)*, nr. 9.

U. R. S. S.

DELEANU (Horia) — *Nemirovici Dancenko, dramaturg și prozator*, nr. 4.
KRUPNOV (A.) — *Sabia lui Damocles, o nouă piesă a lui Nazim Hikmet pe scenele sovietice*, nr. 1.
NICOLESCU (Tatiana) — *Boris Lavreniev*, nr. 1.
PIMENOV (V.) — *Problemele dramaturgiei la Congresul scriitorilor sovietici*, nr. 7.
„ „ — *Chipul conducătorului*, nr. 4.
STOENESCU (Virgil) și SAVA (Octavian) — *Întîlnire cu Victor Rozov*, nr. 3.
VRABIE (Ira) — *Cu Serghei Mihalkov despre unele probleme ale teatrului pentru copii*, nr. 2.

RELAȚII INTERNAȚIONALE, TURNEE, LITERATURA COMPARATĂ

BELIGAN (Radu) — *Două lumi, două teatre*, nr. 7.
DELEANU (Horia) — *Un izvor prețios al înnoirii artei noastre teatrale*, nr. 8.
ELVIN (B.) — *Răstălmăciri*, nr. 4.
KALAMET (L.) — *„Omul cu mîrțoaga pe scena estonă*, nr. 11.
RAICU (M.) — *Punînd în scenă într-o limbă străină...*, nr. 3.
RUSU (Ilie) — *Teatrul nostru — sol al Romîniei populare în lume*, nr. 8.
— — *Piese romînești pe scenele din R. P. Chineză*, nr. 2.
— — *Mărturii despre teatrul romînesc*, nr. 5.
— — *Teatrul romînesc oglindit în revista bulgară „Teatăr"*, nr. 6.
— — *Prețuirea teatrului nostru peste hotare (Spicuiri din declarații și scrisori)*, nr. 8.

Turneul Teatrului „Berliner Ensemble" în R. P. R.

LUPU (Mihail) — *Culoarea la „Berliner Ensemble"*, nr. 7.
SPERBER (Alfred MARGUL) — *Un teatru în plină actualitate*, nr. 7.

Turneul Teatrului Mossoviet în R. P. R.

ALEXEEV (K.) — *Farmecul mereu proaspăt al lui Falstaff*, nr. 11.
FLORIAN (Călin) — *Cu solii artei sovietice prin țară*, nr. 11.
MAREȚKAIA (Vera) — *Îmbogățind chipul Rakitinei*, nr. 11.
MIHAILOV — (K.) — *Valgan, frîna ce trebuie înlăturată*, nr. 11.
MORDVINOV (N.) — *Locul lui Arbenin, astăzi*, nr. 11.
NEGREA (V.) — *Demonstrația diversității artistice*, nr. 11.
PLIATT (R.) — *„Autorul" sau legătura cu spectatorii*, nr. 11.
POTRA (Florian) — *Tinerețe prin actualitate*, nr. 11.

TORNEA (Florin) — *Un program comunist de artă şi luptă*, nr. 11.
ZAVADSKI (I.) — *Teatrul Mossoviet şi comuniunea publicului cu scena*, nr. 9.

Turneul Teatrului „Ţăndărică" în R. D. G.

— *Ecourile unei călătorii*, nr. 9.

Turneul Teatrului Memorial din Stratford-upon-Avon în U.R.S.S.

V. (I.) — *Turneu shakespearean în U.R.S.S.*, nr. 1.

Turneul Teatrului M.H.A.T. în Japonia

V. (I.) — *Un nou turneu — un nou triumf*, nr. 2.

TEATRU NEPROFESIONIST

Teatrul de amatori

CARAMBI (Polixenia) — *Din însemnările unui instructor artistic*, nr. 6.
FILIPAŞ (Cornelia) — *Cîteva date asupra teatrului de amatori*, nr. 8.
GAVRIL (Mihai) — *Izvorul artei în atac*, nr. 8.
I. (A.) — *Schimburi de experienţă creatoare*, nr. 4.
LALESCU (Traian) — *La o aniversare*, nr. 11.
MAXY (Liana) — *Unde sînt piesele într-un act ?*, nr. 2.
„ „ — *Brigada artistică de agitaţie, oglindă a conştiinţei sociale*, nr. 7.
„ „ — *Forme noi*, nr. 11.
„ „ — *Noi paşi înainte (Al cincilea concurs pe ţară al echipelor artistice de amatori)*, nr. 9.
M. (L.) — *În pauza unei repetiţii*, nr. 2.
„ „ — *Despre umorul pozitiv în brigăzile artistice de agitaţie*, nr. 5.
„ „ — *Demni de laudă*, nr. 5.
P. (Al.) — *În sprijinul artiştilor amatori*, nr. 12.
POPA (V.) — *Fălticeni — Din munca noastră, a amatorilor...* nr. 3.
RAICU (M.) — *O importantă misiune*, nr. 10.
RÎNCU (G.) — *Din izbînzile artiştilor amatori de la Casa de cultură „Fr. Schiller"*, nr. 4.
„ „ *Din activitatea Casei raionale de cultură „N. Bălcescu"*, nr. 10.
— — *Un colectiv entuziast (Teatrul de amatori al salariaţilor din comerţ şi cooperaţie)*, nr. 1.
ŢENŢULESCU (Gh.) — *Portretul unei instructoare artistice*, nr. 12.

Teatrul şcolar şi universitar

IOAN (Angela) — *Activitatea teatrală de la Palatul Pionierilor*, nr. 2.
NICHITA (Alexandru) — *Studenţii actori*, nr. 6.
P. (Al.) — *Un început de drum* (Racheta lui Tudorică *la Teatrul Palatului Pionierilor)*, nr. 6.

ESTRADĂ, PĂPUŞI ŞI MARIONETE, CIRC ŞI MUSIC-HALL, PANTOMIMA

Circ

DUMITRESCU (B.) — *Circul în „haine noi"*, nr. 10.
„ „ — *Circul suedez la Bucureşti*, nr. 11.
„ „ — *Înalta măiestrie a artiştilor chinezi*, nr. 9.
P. (Al.) — *Curaj şi voie bună*, nr. 12.

Păpuşi şi marionete

BRESLAŞU (Marcel) — *Încă un domeniu în vădit progres*, nr. 9.
CĂLDĂRARU (Emilia) — *Perspectivele repertoriului teatrelor de păpuşi pentru viitoarea stagiune*, nr. 3.
CĂLDĂRARU (Emilia) — *Drumul teatrului nostru de păpuşi*, nr. 7.
P. (Al.) — *Teatrul de păpuşi pe malul Dunării*, nr. 2.
„ „ — *Un mic laborator de creaţie (Teatrul de păpuşi din Cluj)*, nr. 5.
„ „ — *Mitologia la păpuşi* (Heracle de *Al. Mitru la Teatrul „Ţăndărică")*, nr. 9.
POPOVICI (Al.) — *Unde e Păcală ?*, nr. 10.
„ „ — *Basmul la păpuşi* (Inimă rece *la Teatrul de păpuşi, Piteşti)*, nr. 11.

RAPORTUL TEATRULUI CU ALTE ARTE SAU TEHNICI

P. (Al.) — *Teatrul şi discul*, nr. 2.
PAVEL (Amelia) — *Teatrul în arta plastică după 23 August 1944*, nr. 8.
RADNEV (M.) — *Un stadiu care poate fi depăşit (Problemele actuale ale teatrului la microfon)*, nr. 1.

STUDII DE LITERATURĂ DRAMATICĂ

KARAGANOV (A.) — *Autorul şi eroul său (I)*, nr. 1.
KARAGANOV (A.) — *Autorul şi eroul său (II)*, nr. 2.
LUCA (Eugen) — *Rîsul aprobă !*, nr. 2.
MANDRIC (Emil) — *Umanismul comunist — motor al dramaturgiei actuale*, nr. 11.
SOLOMON (Dumitru) — *Ceva despre replica ofensivă*, nr. 6.
ZALIS (H.) — *Cerinţele epocii şi eroul revoluţionar*, nr. 3.

CRITICA DRAMATICĂ

Pentru prestigiul criticii dramatice (Discuţii)

AUERBACH (Franz) — *Criticul trebuie să cunoască şi procesul de creaţie*, nr. 10.
CARAGIU (Toma) — *Critica să urmărească spectacolele şi după premieră*, nr. 12.
DUNEA (Dumitru) — *Nu cronici concesive, dar nici demobilizatoare*, nr. 10.
KOVACS (György) — *Cu mai mult simţ al răspunderii*, nr. 11.
MARŢIAN (Al. Pop) — *Şi criticul poate greşi*, nr. 10.
MUGUR (Val.) — *Rolul creator al criticii teatrale*, nr. 12.
RĂCHIŢEANU (Irina) — *Criticul — îndrumător judicios al creaţiei artistice*, nr. 10.
TĂUTU (Nicolae) — *Criticul să cunoască opera pe care o judecă*, nr. 11.

BUCUREȘTI

Teatrul:

Armatei

Lîngă Poarta Brandenburg (Erich Maria Remarque), nr. 3.
Opriți-l pe Dick Warings! (N. Tăutu și St. Bucevschi), nr. 5.
Musafiri nepoftiți (M. Stehlik), nr. 6.
Din noapte spre zori (Mircea Mohor), nr. 9.
Străina de pe insulă (Georges Soria), nr. 10.
Văduva isteață (Carlo Goldoni), nr. 10.
Pygmalion (G. B. Shaw), nr. 11.
În numele revoluției (M. Șatrov), nr. 12.

Evreiesc (București)

Serbarea lampioanelor (H. Pfeiffer), nr. 1.
Opinia publică (Aurel Storin). nr. 9.
Sender Blank (dramatizare de Iacob Rotbaum după Șulem Aleichem), nr. 11.
Tinerețea părinților (Boris Gorbatov), nr. 12.

Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale"

Orașul visurilor noastre (A. Arbuzov), nr. 3.
Ziariștii (Al. Mirodan), nr. 5.

Muncitoresc C. F. R.

Nevestele vesele din Windsor (W. Shakespeare), nr. 6.
Domnul Puntila și sluga sa Matti (Bertolt Brecht), nr. 7.
Descoperirea (Paul Everac), nr. 9.
Aristocrații (N. Pogodin), nr. 12.

Municipal

Livada de vișini (A. P. Cehov), nr. 2.
Esop (G. Figueiredo), nr. 3.
Soțul ideal (Oscar Wilde), nr. 3.
Moartea unui comis-voiajor (Arthur Miller), nr. 5.
Dacă vei fi întrebat (Dorel Dorian), nr. 9.
Vlaicu și feciorii lui (Lucia Demetrius), nr. 9.
Pădurea (A. N. Ostrovski), nr. 10.

Național „I. L. Caragiale"

Teroarea și mizeriile celui de al III-lea Reich (B. Brecht), nr. 1.
Puștile Terezei Carrar (B. Brecht), nr. 1.
Minunata pantofăreasă (F. G. Lorca), nr. 1.
Pescărușul (A. P. Cehov). nr. 2.
Sălbaticii (S. Mihalkov), nr. 2.
Hangița (C. Goldoni), nr. 2.
Diplomații (Peter Karvaș), nr. 4.

Cuza Vodă (M. Ştefănescu), nr. 6.
Tragedia optimistă, (V. Vişnevski), nr. 7.
Surorile Boga (Horia Lovinescu), nr. 9.
Cidul (Corneille), nr. 10.
A treia, Patetica (N. Pogodin). nr. 12.

„C. Nottara"

Hagi Tudose (B. Şt. Delavrancea), nr. 4.
Vilegiaturiştii (M. Gorki), nr. 5.
La telefon Taimirul (A. Galici şi K. Isaev), nr. 5.
Ferestre deschise (P. Everac), nr. 7.
Nopţi de August (I. Grinevici), nr. 9.
Nota zero la purtare (V. Stoenescu şi O. Sava), nr. 11.
Scurtă convorbire (Valentina Levidova), nr. 12.
Fotoliul 16 (D. Ugriumov), nr. 12.

Satiric-Muzical „Constantin Tănase"

Pe aripile revistei (N. Stroe, A. Felea şi J. Fulga), nr. 6.

Estrada Regiunii Bucureşti

Ş-am încălecat pe-o şa (Nicuşor Constantinescu şi George Voinescu). nr. 7.

Tineretului

Vodă Cuza şi Unirea (T. Şoimaru), nr. 2.
Partea leului (C. Teodoru), nr. 7.
Britannicus (J. Racine), nr. 7.
Ediţie specială (Mariana Pîrvulescu), nr. 9.
Nila (A. Salînski), nr. 12.

Teatrul la microfon

Oraşul fără istorie (Victor Bîrlădeanu), nr. 9.

ÎN RESTUL ŢĂRII

Arad

Partea leului (C. Teodoru), nr. 6.
Explozie întîrziată (P. Everac), nr. 9.

Bacău

La telefon Taimirul (A. Galici şi K. Isaev), nr. 5.
Minunata pantofăreasă (F. G. Lorca), nr. 6.

Baia Mare

Partea leului (C. Teodoru), nr. 6.

Botoşani

Ediţie specială (M. Pîrvulescu), nr. 11.
Partea leului (C. Teodoru), nr. 11.

Brăila

Şcoala nevestelor (Molière), nr. 2.
Ziariştii (Al. Mirodan), nr. 5.

Cluj (Teatrul Naţional)

Ultima etapă (Erich Maria Remarque), nr. 3.
Azilul de noapte (M. Gorki), nr. 4.
Dialog în parc (Teofil Buşecan), nr. 9.

Cluj (Teatrul Maghiar de Stat)

Doica (Bródi Sándor), nr. 1.

Constanţa

Surorile Boga (H. Lovinescu), nr. 7.
O chestiune personală (A. Ştein), nr. 11.

Craiova

Ecaterina Teodoroiu (N. Tăutu), nr. 2.
Surorile Boga (H. Lovinescu), nr. 11.

Iaşi (Teatrul Naţional)

Povestea Unirii (T. Şoimaru), nr. 2.
Casa Bernardei Alba (F. G. Lorca), nr. 6.
Poarta (P. Everac), nr. 7.
Surorile Boga (H. Lovinescu), nr. 11.

Oradea (secţia romînă)

Aristocraţii (N. Pogodin), nr. 5.
Ziariştii (Al. Mirodan), nr. 5.

Oradea (secţia maghiară)

Nuntă mare (Simon Magda), nr. 7.

Oraşul Stalin

Partea leului (C. Teodoru), nr. 3.
Aristocraţii (N. Pogodin), nr. 5.

Piteşti

Poarta (P. Everac), nr. 7.
Surorile Boga (H. Lovinescu), nr. 11.

Ploeşti

Vicleniile lui Scapin (Molière), nr. 2.
Răzvan şi Vidra (B. P. Haşdeu), nr. 6.

Explozie întîrziată (Paul Everac), nr. 9.
Ghicitori pe portativ, nr. 12.

Sf. Gheorghe

Uraganul (Bill Beloţerkovski). nr. 12.

Sibiu

Bolnavul închipuit (Molière), nr. 1.
Poarta (Paul Everac), nr. 10.

Timişoara (secţia romînă)

Orologiul Kremlinului (N. Pogodin), nr. 4.
Nedeia inimilor (Radu Theodoru), nr. 9.

Timişoara (secţia maghiară)

Musafirul picat din cer (Károly Sándor), nr. 9.

Timişoara (secţia germană)

Surorile Boga (H. Lovinescu), nr. 9.

Tg.-Mureş

Femeia îndărătnică (Shakespeare), nr. 6.
Arcul de triumf (A. Baranga), nr. 9.

Turda

Mireasa desculţă (Sütö András şi Hajdú Zoltán), nr. 1.

TEATRUL ÎN DEPLASARE (cronici şi note)

CRIŞAN (Mihai) — *Teatrul de estradă Ploeşti : Două spectacole pentru sate*, nr. 6.
N. (E.) — *Un exemplu demn de urmat*, nr. 5.
R. (I.) — *Cu Teatrul Municipal în comuna Olteni*, nr. 2.
„ „ — *Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" printre petroliştii din Moreni*, nr. 3.
„ „ — *În cele mai îndepărtate colţuri*, nr. 4.
„ „ — *În comuna Mogoşoaia*, nr. 5.
„ „ — *„Teiatru" adevărat în comuna Videle*, nr. 6.
„ „ — *Intîlnire cu Shakespeare*, nr. 6.

R. (I.) — *Întîlnire cu teatrul antic*, nr. 11.
„ „ — *Repertoriul deplasărilor*, nr. 11.
„ „ — *Inițiativă interesantă dar nu deplin realizată*, nr. 12.
ZAMFIR (T.) — *Asemenea turnee trebuie să se repete*, nr. 10.

VARIA

Al. (M.) — *Schimb de experiență*, nr. 9.
ALTERESCU (Simion) — *Muzee teatrale*, nr. 1.
B. (N.) — *Un muzeu care nu-și găsește... locul*, nr. 6.
CRISTOBALD (C.) — *Străzi cu denumiri din teatru*, nr. 11.
FLOREA (Mihai) — *Conferințe experimentale*, nr. 4.
G. (S.) — *Metaforă ?*, nr. 6.
I. (M.) — *Un program de sală remarcabil*, nr. 9.
M. (M.) — *În semn de prețuire*, nr. 4.
M. (T.) — *Teatrul în revista „Luceafărul“* (nr. 1—6/1959), nr. 5.
MASSLER (S.) — *Vulgarități la microfon*, nr. 5.
„ „ — *Amănunte neesențiale dar supărătoare*, nr. 5.
P. (Al.) — *Și Bicicletele !*, nr. 2.
„ „ — *2—0 pentru noi !*, nr. 7.
„ „ — *Sala contemporană*, nr. 9.
P. (C.) — *Vînătoare de titluri*, nr. 4.
POPOVICI (Al.) — *Suflerul*, nr. 3.
„ „ — *„Ca la București“*, nr. 3.
„ „ — *Conferințe experimentale*, nr. 3.
P. (Fl.) — *Fiecare spectacol o premieră*, nr. 1.
„ „ — *Programe în cont debitor*, nr. 1.
„ „ — *Să răsară busuioc !*, nr. 6.
„ „ — *Bólnavul mieu mátur*, nr. 12.
R. (M.) — *Pentru ce nu încep spectacolele teatrelor la timp*, nr. 4.
„ „ — *Primul spectacol-premieră !*, nr. 6.

I. P. 2, c. 4886

6

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Coperta I: Olga Tudorache (Nila Snîjko) și N. Motoc (Miki Stavinski) în Nila *de A. Salînski — Teatrul Tineretului.*

Coperta IV: Scenă din Aristocrații *de N. Pogodin — Teatrul Muncitoresc C. F. R.*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București
Tel. 14.35.58

Abonamente se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

c1118

teatrul

Lei 5